

SOIXANTE-QUATORZIÈME ANNÉE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

MAI 1932

A PARIS — Boulevard Saint-Germain, N° 106

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 106, Boulevard Saint-Germain (VI^e), Danton 48-59

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ.

Depuis 1923 l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît, sous la direction de Georges Wildenstein, en un fascicule mensuel de 40 pages abondamment illustré, donnant toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, revue des revues, etc.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts ;
le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur à l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

G. R. SANDOZ, secrétaire général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, vice-président, délégué de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. SALOMON REINACH, membre de l'Institut ;

PAUL JAMOT, conservateur adjoint aux Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur général des Bibliothèques ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

JEAN BABELON. PIERRE D'ESPEZEL.

DEUX PLANCHES HORS TEXTE :

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS et à BEAUX-ARTS réunis

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.

Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 32 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à

M. l'ADMINISTRATEUR

Compte de chèques postaux : Paris 1390-90

LES BEAUX-ARTS

A PARIS - 39, RUE LA BOÉTIE (VIII^e)

En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

NOUVEAUTÉ :

L'AFRIQUE MÉDITERRANÉENNE

ALGÉRIE — TUNISIE — MAROC

par Fernand BENOIT

In-4^o raisin (25 × 32) de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures, plus un frontispice.
Édition ordinaire,.... 275 fr. — Édition sur madagascar (100 ex.)... 450 fr.

DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon.** In-4^o de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration contenant 81 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour,** avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4^o de IV-336 pages dont 120 pages d'illustration contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. 200 fr.

ROBERT DORÉ. — **L'Art en Provence.** Volume in-4^o raisin (25 × 32), de 324 pages, dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué.** In-4^o de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.
(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts, prix Bernier, 1930).

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon.** In-4^o de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration contenant 93 héliogravures plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.
(Récompensé sur le prix Charles Blanc, Académie française, 1929).

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance.** In-4^o de VIII-308 pages dont 101 pages d'illustration contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. 175 fr.

(Récompensé sur le prix Charles Blanc, Académie française, 1928)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie.** In-4^o de VIII-274 pages dont 126 pages d'illustration contenant 272 héliogravures, plus un frontispice..... 225 fr.

(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater.** In-4^o de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne.** In-4^o de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration contenant 136 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.

(Récompensé sur le prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret.** In-4^o de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

EN COURS D'IMPRESSION

Chardin, par GEORGES WILDENSTEIN. Volume in-4^o raisin (25 × 32), de 300 pages, dont 128 pages d'illustration contenant 236 héliogravures, plus un frontispice.
Prix de souscription..... 200 fr.

Ce prix sera porté à 250 fr. dès la mise en vente du volume.

Manet, par PAUL JAMOT. Catalogue critique par Paul JAMOT et Georges WILDENSTEIN, avec la collaboration de Marie-Louise BATAILLE. Deux volumes in-4^o (25 × 32) dont un de texte (220 pages) et un d'illustration (220 pages contenant 480 phototypies)..... 600 fr.
Ce prix sera porté à 750 fr. dès la mise en vente du volume.

EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAI, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER.



pour tous renseignements :
S'adresser aux gares du réseau

CHEMINS DE FER DE PARIS A ORLÉANS ET DU MIDI

Si vous voulez aller aux GORGES DU TARN passez par ROCAMADOUR

Rocamadour qui joint à sa situation merveilleuse et à son pèlerinage célèbre, le privilège d'être un excellent centre d'excursions dans le Haut-Quercy, est le meilleur point de départ pour un voyage aux **Gorges du Tarn**. Un ensemble de sites pittoresques relie en effet le Haut-Quercy à cette région si curieuse et le circuit ramène le voyageur par le beau pays de l'Albigeois et du Rouergue.

Le voyage pourra se faire agréablement en 6 jours par un circuit d'autocar fonctionnant du 5 juin au 13 septembre 1932 ; ce circuit permettra notamment la visite du Gouffre de Padirac, de Conques, de la vallée du Lot, les Gorges du Tarn entre Sainte-Enimie et Le Rozier, de la Grotte de l'Aven Armand, de Millau et Saint-Affrique, d'Albi, de Villefranche de Rouergue et Cahors, des décors changeants du Panorama d'Ambialet et des vallées du Lot et du Célé.

PRIX DE TRANSPORT POUR LE PARCOURS COMPLET : **445 fr.**

(Supplément de **12 frs** pour le trajet en barque de la Malène au cirque des Baumes). Parcours partiels acceptés dans la mesure des places disponibles aux étapes.

Pour renseignements et billets, s'adresser notamment : aux Agences de la C^{ie} d'Orléans, 16, Boulevard des Capucines, et 126, Boulevard Raspail, ou à la Maison de France, 101, Avenue des Champs-Élysées, à Paris ; aux principales gares du réseau d'Orléans ; à M. LALO, à Gramat ou à Rocamadour-gare (Lot) ; aux principales Agences de Voyages.

R. C. Seine 88.928.

CHEMIN DE FER DU NORD

Le Réseau de la Vitesse du Luxe et du Confort

PARIS-NORD A LONDRES

La Compagnie du Chemin de fer du Nord assure les relations entre la France et l'Angleterre par les voies maritimes les plus courtes.

Services quotidiens dans les 2 sens

SERVICES RAPIDES

entre la France, la Belgique et la Hollande, l'Allemagne, la Pologne, la Russie, les Pays Scandinaves et les Pays Baltes

SERVICES PULLMAN

Paris à Londres *Flèche d'Or*
Paris-Bruxelles-Amsterdam *Etoile du Nord*
Paris-Bruxelles-Anvers *Oiseau Bleu*
Calais-Lille-Bruxelles

Pour tous renseignements, s'adresser Gare du Nord à Paris

Sur les routes de la Provence romaine

Il est un moyen très pratique de visiter les monuments romains et du Moyen Age qui abondent en Provence, c'est de faire, en autocar P.-L.-M., les circuits organisés au départ d'Avignon, de Nîmes et d'Arles.

De la gare d'Avignon partent, tous les matins, les cars qui assurent quotidiennement, dans la journée, les circuits : « Arles-Les Baux » et « Uzès-Nîmes-Pont du Gard » ; ceux qui, les mardi, jeudi et samedi, effectuent l'excursion : « Aigues-Mortes-Grau du Roi-Saintes-Maries » et ceux qui, les lundi, mercredi et vendredi, conduisent les touristes à Vaison et à Orange.

Le circuit de la « Fontaine de Vaucluse » est une excursion quotidienne de l'après-midi.

Les services au départ de Nîmes sont : les lundi et jeudi, « Arles-Les Baux » ; le mercredi, « les Saintes-Maries » ; le vendredi, « Grau du Roi-Aigues-Mortes » ; les mardi, samedi et dimanche, « Pont du Gard-Uzès ». Les voitures qui font ces circuits partent de la gare et s'arrêtent, avant de quitter la ville, au Bureau des Autocars, boulevard des Arènes, où elles prennent également des voyageurs.

Trois services partent du boulevard des Lices à Arles et y reviennent le soir, les lundi et jeudi, « Les Saintes-Maries-Aigues-Mortes-Grau du Roi » ; les mercredi, vendredi, samedi et dimanche, « Les Baux » ; le mardi, « Pont du Gard ».

Les Fils de Léon Helft

CURIOSITÉS SPÉCIALITÉ D'ORFÈVREURIE ANCIENNE

4, Rue de Ponthieu, 4

PARIS (8^e)

Répertoire de la Faïence Française

A l'occasion de l'Exposition Rétrospective de la Faïence française, actuellement ouverte au Musée des Arts Décoratifs, et sous le patronage de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, la Société des Amis de Sèvres, la Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, sera publié le *Répertoire de la Faïence française*.

Cet ouvrage comprendra : 1° Un volume in-4° de 250 pages environ, donnant sur les diverses manufactures des études substantielles suivies d'une bibliographie critique et confiées, pour chacune d'elles, à un auteur spécialement qualifié. 2° Deux portefeuilles comprenant chacun 240 planches in-4°, accompagnées de textes explicatifs. Ces 480 planches formeront 24 livraisons mensuelles.

Ainsi seront offertes douze à quatorze cents reproductions des pièces les plus importantes ayant figuré à l'Exposition.

Tirage limité à 310 exemplaires numérotés.

PRIX DE L'OUVRAGE :

a) Pendant la souscription : **800 frs.**

Les membres de l'une des trois Sociétés sous le patronage desquelles est publié l'ouvrage bénéficieront d'une réduction de 50 frs.

b) La souscription une fois close : **1.000 frs.**

Les souscriptions sont reçues au Secrétariat général de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, 107, rue de Rivoli, à Paris.



FIG. I. — MUSÉE GUIMET. SALLE DU BAYON, NOUVELLEMENT INAUGURÉE.

LES NOUVELLES COLLECTIONS DU MUSÉE GUIMET

LE Musée Guimet a fermé ses portes au public le 15 décembre dernier. Il ne devait les rouvrir que deux mois plus tard. Pendant ces deux mois, de telles transformations furent accomplies que, le 20 février, le public découvrait un musée entièrement nouveau et inconnu. Que s'était-il passé ? Des crédits attendus depuis de longues années avaient été enfin généreusement accordés et permettaient à MM. René Grousset et Philippe Stern, conservateurs-adjoints, de réaliser les vastes projets élaborés sous la direction du conservateur du musée, M. J. Hackin, actuellement en mission en Extrême-Orient. Au même moment, les collections se trouvaient considérablement accrues. D'Afghanistan, d'une part, nous parvenaient les résultats des fouilles de la mission archéologique française, dirigée par M. Hackin en 1930 : des fresques de proportions monumentales et de nombreux stucs provenant de sanctuaires rupestres des vallées de Bâmiyân et de Kakrak. D'autre part, le Gouvernement Général de l'Indochine et l'École Française d'Extrême-Orient confiaient au Musée Guimet une série de sculptures khmères et tchames qui, déjà, avaient excité, à l'Exposition Coloniale, l'admiration des visiteurs du pavillon d'Angkor. De plus, le Musée Indochinois du Trocadéro déposait au Musée Guimet un ensemble important de pièces khmères



FIG. 2. — DANSEUR, STYLE DE TRA-KIEU. Art du Tchampa. (Musée Guimet.)

originales, notamment des fragments d'architecture. Enfin, de généreux donateurs — citons avec une particulière reconnaissance M. C. T. Loo — avaient enrichi la section de l'Inde.

Par la création de deux galeries khmères au rez-de-chaussée, en 1921 et 1927, MM. Hackin et Stern avaient commencé à doubler l'ancien musée d'histoire des religions d'un musée moderne d'archéologie de l'Extrême-Orient. Au cours des nouveaux travaux, on devait achever l'aménagement du rez-de-chaussée et transformer le premier étage. Il fallut opérer une sélection sévère parmi les pièces dont regorgeait l'ancien musée. La plupart des statues dorées modernes, chinoises et japonaises, furent soigneusement classées dans les réserves.

Selon les principes de la muséographie actuelle, le rouge sombre des murs fit place à une teinte claire et lumineuse : un beige léger, à peine rosé. Au plafond, le système d'éclairage indirect, si agréable et reposant pour les yeux. Pour les socles, des couleurs claires et neutres s'harmonisent heureusement avec les peintures murales et les diverses patines des sculptures. Suivant fidèlement la pensée de M. Hackin, on a voulu accuser le caractère

didactique que peut présenter une visite au musée. On s'est donc efforcé de multiplier étiquettes, plans, cartes et photographies, afin de familiariser les visiteurs avec les contrées et les divinités lointaines.

Le rez-de-chaussée, nous l'avons dit, est consacré aux arts anciens de l'Indochine : art khmèr, art tcham (ancien Annam), art du Siam et du Laos. Ici, pour la première fois, on a groupé les monuments khmèrs selon l'ordre de l'évolution historique.

On sait que l'art khmèr, qui se développe du ^{vi}^e au ^{xiii}^e siècle de notre ère, présente, tant en sculpture qu'en architecture, des aspects très variés. Pendant de longues années, depuis la fin du ^{xix}^e siècle jusqu'en 1927, les hypothèses relatives à la chronologie khmère classaient les différents styles dans un ordre qui ne pouvait satisfaire l'esprit. A l'art khmèr primitif (^{vi}^e-^{viii}^e siècles) succédait, croyait-on, au ^{ix}^e siècle, l'art du Bayon, art complexe et très évolué, caractérisé par les « têtes souriantes ». On constatait, au ^x^e siècle, un retour à la simplicité dans les plans, ainsi qu'une certaine décadence



FIG. 3. — BOUDDHA. Art du Nord de l'Inde, ^{viii}^e-^{ix}^e siècle. (Musée Guimet.)

dans la sculpture. Enfin, le ^{xiii}e siècle produisait Angkor Vat, qui passait pour l'aboutissement de l'art khmèr.

M. Ph. Stern, le premier, en 1927, puis M. Coedès, en 1928, bouleversèrent ces anciennes théories. Ils créèrent entre les monuments khmèrs une filiation logique, telle que leur évolution parut évidente à la majorité des savants, qui adopta le nouveau système.

L'art du Bayon, dont la haute antiquité étonnait quelque peu, fut rajeuni de cent cinquante ans d'abord, puis et définitivement, semble-t-il, de trois siècles. Ainsi daté de l'extrême fin du ^{xiii}e siècle, il apparaît comme le couronnement d'une évolution continue.

Cette évolution, on la suit avec un intérêt passionné en parcourant successivement les deux grandes galeries du rez-de-chaussée : la galerie Delaporte et la galerie dite du Bayon.

On débute par l'art pré-angkoréen (fin du ^{vi}e siècle — début du ^{ix}e siècle), encore tout entier sous l'influence de l'Inde. Deux statues féminines, au hanchement nettement accusé, encadrent le célèbre Hari-Hara, où se mêlent avec tant de douceur un noble hiératisme et une svelte élégance.

L'art khmèr se dégage rapidement des influences étrangères. L'art de Lolei et celui de Koh-Ker (fin du ^{ix}e — début du ^xe siècle) donnent déjà l'impression d'un art original. Il y a encore bien des maladresses et des lourdeurs dans le traitement de ces têtes aux traits épais et inexpressifs, mais le modelé des corps est d'une force indéniable. On observe ensuite un certain amenuisement des formes avec Banteai Srei et quelques petites statues du Baphuon. L'art d'Angkor Vat (deuxième tiers du ^{xiii}e siècle), représenté par des Bouddhas sur Nâga, et une très belle tête aux accents puissants nous prépare à l'art du Bayon.

Une galerie spéciale a été consacrée à ce dernier. On ne peut pénétrer dans la salle du Bayon sans un certain recueillement. Très peu encombrée, éclairée avec modération, l'atmosphère en est délicieusement paisible. Impression qu'on retrouve devant chacune des nombreuses têtes au sourire énigmatique, dans lequel on croit lire à la fois le détachement du monde terrestre et une immense compassion pour les hommes : par-dessus tout, la sérénité parfaite. C'est au Gouvernement Général de l'Indochine que l'on doit quelques-uns de ces chefs-d'œuvre. Entre autres, un grand Bouddha debout et une Târa agenouillée, qui par la pureté des lignes et la fermeté du modelé frappent le visiteur dès l'entrée.

Une section d'architecture réunit au centre de la galerie Delaporte divers fragments de linteaux — une heureuse disposition sur plan incliné permet de les étudier sous leur angle normal d'observation — un fronton, des pilastres, des colonnettes, enfin des animaux, éléments décoratifs inséparables de l'architecture khmère.

L'art tcham, isolé au fond de la galerie Delaporte, offre trois charmants hauts-reliefs en grès rose : deux éléphants passant et un danseur, animés d'un mouvement vif et original.

Au premier étage, l'art de l'Inde, de l'Insulinde, l'art gréco-bouddhique, l'art de l'Asie Centrale et du Tibet, de la Chine et du Japon se succèdent dans de vastes galeries lumineuses. Trois statues de Bouddha accueillent le visiteur à l'entrée des salles indiennes. Ce sont les trois premiers types de la représentation du Bouddha : le Bouddha gréco-bouddhique (rapporté de Pâtâvâ par M. Hackin, lors de sa première mission en Afghanistan, en 1924), le Bouddha d'Amarâvatî, le Bouddha

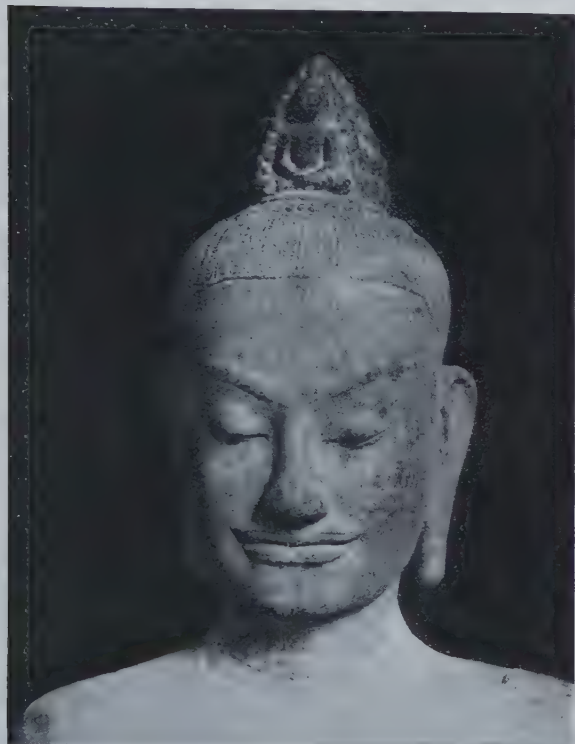


FIG. 4. — TÊTE DE TÂSÂ.

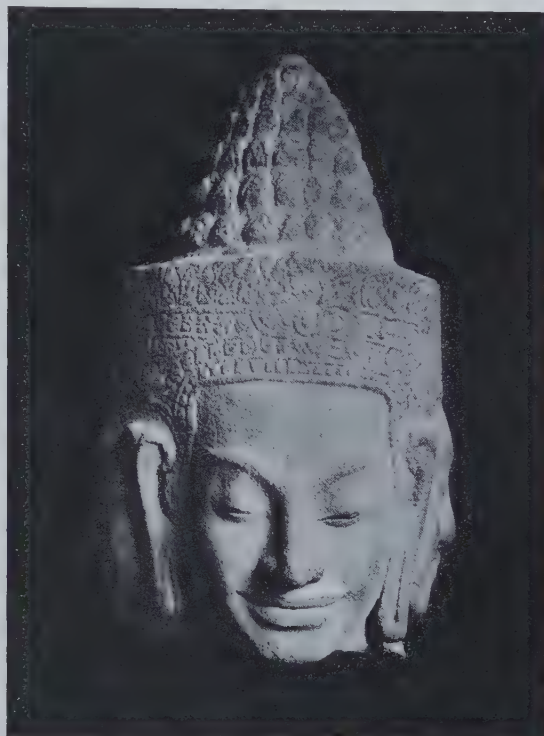
Art khmer, style du Bayon (fin du XII^e siècle). (Musée Guimet.)

FIG. 5. — TÊTE A TROIS VISAGES.

de Mathurâ, tous trois des environs du III^e siècle de notre ère. De nombreux bas-reliefs d'Amarâvatî, remarquables par la science du modelé, la vie et le mouvement plein de grâce qui les animent, constituent pour l'étude de cet art un précieux ensemble.

Parmi les sculptures du Nord de l'Inde, une pièce d'une rare beauté, en haut-relief, est particulièrement digne d'admiration. C'est un grand Buddha hanché, intermédiaire entre le style gupta et les écoles pâla, dont le galbe pur et harmonieux apparaît à travers le mince tissu qui adhère à son corps souple. Le célèbre Çiva dansant, le Natarâja de bronze, domine ensuite allégrement l'ensemble de la sculpture dravidienne, entouré d'un peuple de dieux et de déesses du Sud de l'Inde, depuis le VIII^e jusqu'au XVII^e siècle.

L'art javanais, grâce aux dépôts du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, a pu constituer une section spéciale. Notons tout particulièrement les petits bronzes du IX^e siècle, purs chefs-d'œuvre par l'élégance des lignes, la plénitude des formes, la qualité de leur délicate patine.

Après l'esthétique indienne qui a donné naissance aux arts du Gange, du Dékhan et de l'Insulinde, les écoles gréco-bouddhiques, qui n'ont d'indien que le thème religieux, nous ramènent vers le classicisme méditerranéen. C'est, en effet, une province inconnue de l'art gréco-romain que les découvertes de la mission française en Afghanistan viennent de nous révéler. On sait qu'à la suite des conquêtes d'Alexandre, l'Inde était tombée au pouvoir des princes grecs établis en Bactriane. Pendant un siècle et demi, du II^e siècle jusqu'au milieu du I^{er} siècle avant notre ère, la vallée de Kabûl et le Penjab demeurèrent terre hellénique. Dans ces régions, où le Bouddhisme avait trouvé comme une seconde patrie, et où la ferveur religieuse nous est attestée par la multitude des anciens monastères, comme par le témoignage des textes, les artistes grecs, entrés au service de la religion de Çâkyamuni, imposèrent avec autorité leur canon et leur conception plastique.

Ainsi fut créé un art nouveau : l'art gréco-bouddhique, qui prospéra au Gandhâra jusqu'au VI^e siècle de notre ère. Son rayonnement et son influence furent tels que non seulement l'art du Nord-Ouest de l'Inde, mais celui du Turkestan chinois, de la Chine et du Japon en furent fortement imprégnés.

La longue galerie Émile Senart suffit à peine à contenir les œuvres indo-grecques sorties des ateliers de l'Afghanistan ancien et rapportées par nos diverses missions. Dès 1922, en effet, M. Alfred Foucher, professeur à la Sorbonne, signait avec le Gouvernement Afghan une convention qui donna à la France le privilège des fouilles en Afghanistan. Depuis lors, nombreuses furent les missions qui s'y succédèrent : M. et M^{me} Alfred Foucher, de 1922 à 1925 ; M. et M^{me} André Godard, en 1923 ; M. Hackin, en 1924 ; M. Barthoux, de 1925 à 1928 ; MM. Hackin et Jean Carl, en 1930, explorèrent les régions de Jelâlâbâd-Hadda, de Bâmiyân et Kakrak, du Kohistan, de Rui et de Balkh, sans oublier les monuments de l'époque musulmane autour de Ghazni.

Au centre de la salle Senart sont groupées les vitrines renfermant les résultats des fouilles de MM. Hackin et Carl. Ce sont d'abord des fresques provenant des sanctuaires de Kakrak, datant du V^e siècle de notre ère. Dans ces fragments considérables, aux teintes chaudes et profondes, on observe, comme on l'avait déjà fait dans les peintures de Bâmiyân copiées par M^{me} Godard, l'influence gréco-romaine et celle de l'Iran sassanide. Remarque qui explique dès lors clairement les peintures d'Asie Centrale : de Mirân, au Sud du Tarim ; de Qyzil et Qumtura au Nord. D'autre part, c'est la filiation de l'art gupta qu'on évoque devant telle petite figure féminine hanchée. Elle semble être à la fois la sœur des élégantes et souples héroïnes d'Ajantâ et de la charmante « baigneuse » de Dan-

dan-Uilik. Ne pourrait-on pas se demander encore, devant les animaux fantastiques en stuc noirci de Bâmiyân, si les thèmes scytho-sarmates de la steppe russe, ne font pas sentir leur action sur l'art du royaume indo-scythe d'Afghanistan ?

Autour de ce magnifique ensemble, on retrouve, savamment présentées dans



FIG. 6. — FRESQUE DE KAKRAK (V^e SIÈCLE).
Fouilles d'Afghanistan. Mission Hackin-Carl. (Musée Guimet.)

des vitrines modernes, les nombreuses petites figurines en stuc découvertes à Hadda par M. Barthoux. Le réalisme et la diversité des types font de ces visages un vivant témoignage du mélange des races qui peuplaient la région au début de l'ère chrétienne. Ce sont des Scythes aux longues moustaches, des Mongols au nez épaté, des Romains à l'expression sévère. Et devant les séries de profils classiques, on évoque l'art hellénistique et ses lointaines provinces : Pergame et ses visages pathétiques, Alexandrie et ses bas-reliefs pittoresques où se mêlent amours et rinceaux. Plus loin, des types étranges surprennent le visiteur et déconcertent l'archéologue par leur analogie frappante avec la statuaire de nos cathédrales gothiques. Ce sont des divinités barbues au masque empreint de noblesse

et des démons grimaçants : figures de Christ et d'Apôtres, de Reims ou d'Amiens, d'une part, gargouilles de Notre-Dame de Paris, d'autre part.

De la salle d'Afghanistan on pénètre dans la salle Pelliot réservée aux importantes collections de peintures et de stucs que l'illustre savant a réunies lors de sa mission au Turkestan chinois, en 1907. La réorganisation des galeries présente l'avantage de faire voisiner l'art gréco-bouddhique du Gandhâra avec l'art de l'ancienne Kachgarie (Turkestan chinois). Ce n'est pas sans un certain étonnement qu'après avoir quitté la série des figurines des vallées du Nord-Ouest de l'Inde, on retrouve ici des répliques exactes, bien que déjà quelque peu sinisées, de ces petites têtes, faites de même matière et de facture identique, mais datant des VI^e, VII^e et VIII^e siècles de notre ère. Ainsi l'art gréco-bouddhique s'est propagé vers l'Extrême-Orient. Chemin faisant, il a fondé autour de Tumshuq, Koutcha, Tourfan et Touen-Houang un nouveau foyer de production qui, figé maintenant dans ses moules, répète inlassablement les mêmes thèmes. Quant aux peintures de Touen-Houang, encore imprégnées des modèles de l'Iran, du Gandhâra et de l'Inde, elles constituent cependant les premiers monuments de la peinture chinoise (du VII^e au X^e siècle). Il est superflu de louer la vigueur de tons et la science de la composition qu'elles présentent. Nouvellement encadrées et bien éclairées, elles bénéficient enfin d'une exposition digne de leur intérêt artistique et iconographique.

Nous ne nous attarderons pas non plus, dans cet exposé relatif aux nouvelles acquisitions du Musée Guimet, devant les collections rapportées du Thibet en 1910 par le professeur Jacques Bacot : les longues bannières sur lesquelles les teintes délicates et la juxtaposition charmante des petites scènes s'apparentent à l'art de la miniature, jouissent désormais d'une présentation égale à leur valeur.

Le « salon carré » de la peinture d'Extrême-Orient réunit ensuite de beaux exemples des écoles Song, Yuan et Ming pour la Chine ; des maîtres Kano pour le Japon. Au centre, isolé en pleine lumière, le fameux paravent, œuvre d'un Kano du XVI^e siècle, et représentant « le débarquement des navigateurs portugais au Japon », apparaît enfin dans tout son éclat.

Avec l'exposition des bronzes Han et T'ang, et des céramiques Song et Yuan appartenant à M. Pouyanne, avec des sculptures chinoises qu'encadrent les documents photographiques des missions Chavannes, Ségalen, Lartigue et Gilbert de Voisins, nous terminerons cette longue visite.

Ainsi, par un classement méthodique, selon les plus récents travaux de l'archéologie, une double tâche a été entreprise : faciliter les recherches du savant ; et, en même temps, par une simple promenade à travers des galeries accueillantes, initier l'amateur à l'évolution interne des grandes écoles d'art de l'Extrême-Orient et au croisement d'influences qui caractérise leur formation.

Odeïte BRUHL.



LES RELIURES EXÉCUTÉES POUR FRANÇOIS I^{ER}

LES reliures parisiennes du x^v^e siècle sont d'un type spécial qui leur donne une individualité très marquée. En veau brun clair sur ais de bois, elles sont décorées, en général, par l'impression à froid de petits fers carrés juxtaposés en bandes verticales. L'augmentation très rapide des livres après l'invention de l'imprimerie en 1450 et surtout après l'établissement à Paris de la première presse en 1470, eut tout naturellement une grosse influence sur le style des reliures. On chercha par des améliorations mécaniques à diminuer la main-d'œuvre et à obtenir un prix de revient moins élevé. C'est ainsi qu'on fut amené à utiliser des fers rectangulaires d'un module plus grand que les anciens fers carrés, et même des « roulettes » qui, d'une seule poussée, imprimaient toute une bande. Dans le domaine de la reliure courante, on aboutira rapidement, à la fin du siècle, à la plaque imprimée au balancier et ornant d'un seul coup tout un plat, plaque à ornements décoratifs ou plaque à personnages ¹. Pour la reliure de luxe, un élément nouveau vint, sous le règne de Louis XII, modifier très profondément sa technique : l'emploi de fers dorés ou argentés. On connaît le type classique des reliures de Louis XII, qui conservent le parti décoratif général en bandes verticales, mais où alternent avec les bandes de style ancien estampées, des bandes d'ornements dorés, mêlés d'emblèmes et d'armoiries également poussés aux fers chauds ².

Après les guerres d'Italie, à partir de 1535 environ, les reliures parisiennes, dont les plus fines sont exécutées pour le fameux bibliophile Jean Grolier, ne rap-

1. Sur ces plaques parisiennes, en général très finement gravées, cf. G.-D. Hobson, *Parisian binding 1500-1525*, Londres, 1931.

2. Outre la reliure que nous reproduisons et qui recouvre, à la Bibliothèque Nationale, le *De celesterrimae Parrhisorum urbis laudibus* de Quintino Stoa (Paris, 1514, in-4^o), nous citerons, toutes sorties du même atelier, les reliures qui ornent les volumes suivants : 1^o les *Ἔργα καὶ ἡμέραι* d'Hésiode (Paris, 1507, in-4^o), à la Bibliothèque Mazarine ; 2^o les *Sylvarum libri quattuor* de G. de Marra (Paris, 1511-1513, in-4^o), à la Bibliothèque d'Abbeville ; 3^o la *Postillatio in Apocalypsim* d'Albert le Grand (Bâle, 1506, in-4^o), des anciennes collections de Montgermont et Rahir, toutes trois aux armes et emblèmes de Louis XII et, en outre : 4^o l'*Alphabetum graecum* (Paris, 1507, in-4^o), à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, au nom de Jean Cailhau ; 5^o les *Œuvres* de Catulle, Tibulle et Propertius (Venise, Alde, 1503, in-8^o), à la Bibliothèque Victor-Emmanuel de Rome, au nom de Jean Grolier.

pellent plus en rien, ni dans leur facture ni dans leur décor, les œuvres antérieures : elles sont de maroquin de diverses couleurs et ornées de fers dorés et de filets s'entrecroisant en losanges et en rectangles. Il y a coupure absolue, abandon complet d'une très ancienne tradition : comme dans toutes les autres branches de l'art, le style de la Renaissance est né en reniant le moyen âge.

Il peut être intéressant de fixer les étapes de cette transformation, de suivre, à l'aide des exemples qui nous ont été conservés, ce triomphe d'un goût nouveau né de la contemplation des œuvres italiennes et qui, bientôt, par une évolution curieuse, élaborera des œuvres spécifiquement françaises.

Le règne de François I^{er} s'étendant sur toute cette période de gestation, il est normal que nous prenions nos points de comparaison dans les reliures exécutées pour ce roi.

*
* *
*

Pour marquer notre point de départ, il n'est pas inutile de donner quelques exemples de ce qu'étaient les reliures sorties des ateliers du nord de l'Italie, et spécialement de Milan, sous la domination française.

La prise de Constantinople en 1453 avait, on le sait, fait de Venise, porte de l'Orient, le refuge d'un grand nombre d'humanistes et d'artisans grecs qui apportèrent avec eux des principes artistiques nouveaux. On peut dire que, d'une façon générale, toutes les industries d'art à Venise, reliure, dentelle, gravure décorative, arts du métal, seront pendant tout le cours du xvi^e siècle tributaires de l'Orient. Dans le domaine spécial qui nous intéresse ici, les reliures des *Commissions ducales* conservées au Musée Correr ou aux Archives de l'État à Venise sont des témoignages irrécusables de l'influence prépondérante des motifs orientaux sur le style décoratif italien ¹.

Par Venise, le goût oriental pénètre dès la fin du xv^e siècle à Milan. Le groupe si curieux des reliures avec empreintes de plaquettes, exécutées vers 1510 pour Jean Grolier lorsqu'il était trésorier du Milanais, nous éclaire à ce sujet. Nous n'insisterons pas sur ces reliures qui ont été longuement étudiées ailleurs par plusieurs érudits ². Un autre groupe nous retiendra par contre quelques instants. Il s'agit de reliures de très grand luxe, toutes sorties d'un même atelier milanais dans les

1. Il y a peu d'exemples de ces reliures dans les bibliothèques publiques de France ; signalons toutefois celle qui recouvre les *Lettres de Commission envoyées par le Doge Lorédan à Ieronimo Taiapetra, nommé gouverneur de Bellune*, ms. daté de 1515, à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, qui a figuré à l'Exposition des plus belles reliures de la Réunion des Bibliothèques Nationales en 1929, n^o 133.

2. Cf. en particulier : G.-D. Hobson, *Monographs of bookbindings*, Londres, 1926 ; L.-M. Michon, *La première bibliothèque de Grolier*, dans *Byblis*, été 1927 ; Th. Gottlieb, *Grolierstudien*, dans le *Jahrbuch des Einbandkunst*, II, Leipzig, 1928, enfin G.-D. Hobson, *Notes on Grolier*, Londres et Leipzig, 1929, et Émile Dacier, *Une reliure de Grolier à la Bibliothèque de Vittré*, dans les *Trésors des Bibliothèques de France*, XIV, un Grolier inconnu, 1931.

dernières années du règne de Louis XII et les premières du règne de François I^{er}, dont les deux principaux spécimens sont la reliure du *De Harmonia* de Franchino Gafori (Milan, G. de Ponte, 1518, in-folio) à la Bibliothèque de l'Arsenal et la reliure des *Lettres* de sainte Catherine de Sienne (Venise, Alde, 1500, in-folio) à la Biblio-



FIG. 1. — RELIURE PARISIENNE AUX ARMES DE LOUIS XII.
(Quintinus Stoa, *De celeberrimae Parrhisiorum urbis laudibus*,
Paris, 1514, in-4°. Bibliothèque Nationale)



FIG. 2. — RELIURE MILANAISE (?) AUX ARMES DE FRANÇOIS I^{er},
1515. (Egnazio, *Panegyricus*, Milan, 1515, in-4°, Bibliothèque
Nationale.)

thèque Nationale¹. La première doit sa célébrité parmi les bibliophiles au fait qu'elle était, jusqu'à la découverte très récente de la reliure du *Décachordum christianum* de Marco Vigeri (Fano, 1507, in-folio) à la Bibliothèque de Vitré, la seule reliure connue portant sur les plats les armes de Grolier². Quant à la seconde, elle

1. Outre les deux volumes que nous étudions, on citera, appartenant au même groupe, les reliures qui ornent les volumes suivants : 1^o les *Opuscula* de Lascaris (Venise, Alde, 1512, in-8°) ; 2^o les *Rerum sacrarum celebritates* de de Grassis, ms. du début du xvi^e siècle aux armes des Visconti ayant par la suite appartenu à Jean Grolier ; ces deux numéros à la Bibliothèque Nationale ; 3^o les *Commentarii* de Ricchieri (Venise, 1516, in-folio), au Musée Condé à Chantilly, ce dernier exemple ayant aussi appartenu à Jean Grolier, mais sortant peut-être d'un atelier concurrent.

2. La très curieuse et très célèbre reliure de l'Arsenal est reproduite en particulier par G.-D. Hob-

passé à tort pour avoir été offerte à Louis XII pour la reine Anne de Bretagne par la République de Venise. La note manuscrite qui fait mention de cette donation n'est pas contemporaine de l'ouvrage et ne peut que nous induire en erreur.



FIG. 3. — RELIURE PARISIENNE DU DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE.
(Fausto Andrelini, Poème en l'honneur de Louis XII, manuscrit daté de 1507,
Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits.)

Le volume a, en réalité, été offert, entre 1509 et 1515, à Marguerite de Valois, dont les armes comme femme de Charles d'Alençon : *mi-parti de France à la bordure de gueules chargée de besants d'argent et de France plein*, sont peintes au premier feuillet du texte¹.

son, *Notes on Grolier*, 1929 et par Émile Dacier, *Les plus belles reliures de la Réunion des Bibliothèques Nationales*, 1930, p. VIII. Quant à la reliure de Vitré, elle a été signalée et décrite pour la première fois par Émile Dacier, *Un Grolier inconnu à la Bibliothèque de Vitré*, 1931.

1. La bordure très finement gouachée de la première page du texte nous montre que nous sommes bien en présence d'un exemplaire de dédicace, comme tel certainement offert relié. Les dates extrêmes de 1509 et de 1515 nous sont données par l'examen des armoiries. Les armes d'Alençon figurant à dextre, nous sommes sûrs que la dédicace est postérieure à 1509, date du mariage de Marguerite de Valois. Les armes pleines de France peintes à senestre posent une difficile question héraldique. En tout état de cause, Marguerite de Valois n'eut jamais le droit strict de porter ces armes, mais sans doute s'arrogea-t-elle ce privilège après 1515, année de

l'accession au trône de François I^{er}, son frère. Nous observerons du reste que les armes ont été très visiblement modifiées. On a caché sous une couche de gouache bleue le lambel qui était la brisure des Valois-Angoulême et dont la forme se distingue encore très nettement sous la retouche. Primitivement donc les armes devaient se lire : *Mi-parti de France à la bordure de gueules chargée de besants d'argent* (qui est Alençon) *et de France au lambel à trois pendants de gueules, chaque pendent chargé d'un croissant d'argent* (qui est Valois-Angoulême) : ces armes sont celles que portait Marguerite de Valois entre 1509 et 1515. Nous pouvons même sans doute préciser encore la date de notre reliure. Charles d'Alençon, né en 1489, vint en Italie à quatre reprises. Il fit ses débuts militaires lors de l'expédition de Gênes en 1507 et séjourna alors quelque temps à Milan, participant aux fêtes qui y marquèrent l'entrée triomphale du roi. En 1509, il accompagna de nouveau Louis XII dans la

Un ex-libris manuscrit vient confirmer que le livre fut en possession de cette princesse jusqu'en 1521. On lit en effet sur la page de garde, la mention suivante : *A Victor Brodeau, donné par Madame la duchesse d'Alançon et de Berry, sœur unique du Roy, sa maîtresse. Dum crescit decrescit, 1521*¹. La reliure, dont les plats sont décorés à l'extérieur avec une grande richesse, a cette particularité d'être doublée de maroquin très orné et d'être ainsi le premier exemple connu de reliure doublée, ce qui en augmente encore l'importance au point de vue artistique.

Essentiellement composées de frises rectangulaires de fers dorés de goût oriental et d'un motif central le plus

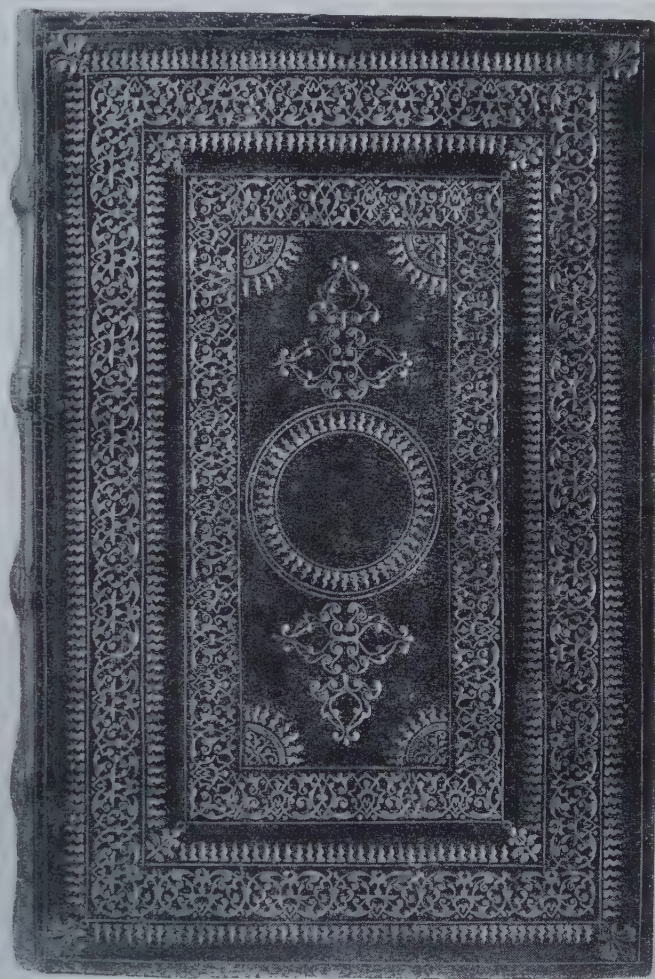


FIG. 4. — RELIURE MILANAISE DU DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE.
(Sainte Catherine de Sicque,
Epistolae, Venise, 1500, in-fol, Bibliothèque Nationale.)

campagne contre Venise et assista, le 14 mai, à la bataille d'Agnadel. C'est pendant son absence et avec son consentement que Marguerite de Lorraine sa mère négocia son mariage avec Marguerite de Valois ; de retour en France, il épousait la princesse en novembre. On le revit enfin aux côtés de François I^{er}, son beau-frère, à Marignan, en 1515, et à Pavie, en 1525. Il mourut la même année, n'ayant pu supporter les reproches de sa femme qui l'accusait d'avoir fui honteusement alors que le roi se faisait prendre. Seule de ces quatre expéditions, celle de 1509 doit nous retenir et le volume qui nous intéresse fut, selon toute vraisemblance, remis au prince à l'occasion de son mariage. Si l'on adopte cette hypothèse, on en peut tirer la conclusion que la reliure est à coup sûr une œuvre milanaise et non pas vénitienne, puisqu'à l'époque et jusqu'en 1513, la France était en guerre ouverte avec la Sérénissime République.

1. Nous connaissons par ailleurs Victor Brodeau comme un fervent bibliophile. Deux autres membres de cette famille, Jean et après lui Jules, furent également bibliophiles : ceux-ci furent en particulier en possession d'un charmant manuscrit de l'*Énéide*, écrit pour Jean de Gonzague, relié plus tard pour Grolier et qui est maintenant conservé à la Bibliothèque Nationale. Cf. Leroux de Lincy, *Recherches sur Jean Grolier, sa vie et sa bibliothèque*, 1886, pp. xxxiv et 66, et Jacob, *Traité des plus belles bibliothèques*, 1644.

souvent circulaire et entouré de petites flammes dorées, ces reliures, comme du reste, dans un style plus sobre, les reliures à plaquettes, diffèrent des reliures françaises de la même époque aussi bien par les fers employés que par le parti général de la décoration. En quelques années cependant, nous verrons le style italien supplanter absolument le style français.



FIG. 5. — RELIURE PARISIENNE AUX ARMES DE FRANÇOIS 1^{er}, 1515.
(Fausto Andrelini, Poème pour le couronnement du roi, manuscrit daté de 1515,
Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits.)

Comme il est normal de le penser, les fers italiens, si caractéristiques et d'un dessin si gracieux, furent imités d'abord dans des reliures qui conservèrent le parti général décoratif français en bandes verticales. La première qui ait été publiée de ces reliures de style français avec emploi de fers italiens recouvre, à la Bibliothèque Nationale, un poème de Fausto Andrelini dédié à Louis XII en l'honneur de la prise de Gênes en 1507. Les fers estampés rectangulaires, formés de quatre feuilles inscrits dans des losanges, se retrouvent dans plusieurs reliures aux armes de Louis XII¹, tandis que les frises de fers dorés et les grands fleurons centraux sont très exactement copiés sur des fers qui ornent certaines reliures à plaquettes².

Les derniers vestiges de fers estampés français, encore visibles dans la reliure que

nous venons de signaler, disparaîtront des reliures postérieures. Nous noterons à cet égard une reliure passée inaperçue jusqu'à ce jour, qui recouvre, toujours à la Bibliothèque Nationale, un autre poème de Fausto Andrelini, dédié

1. Cf. note 1. Toutes les reliures citées plus haut ont ces fers estampés.

2. Cf. G.-D. Hobson, *Monographs of bookbindings...*, 1926.

cette fois à François I^{er} à l'occasion de son couronnement ¹. C'est encore le décor en bandes verticales, mais tous les fers employés sont italiens, les uns dorés, les autres estampés. On remarquera que les fers estampés (formés de deux dauphins stylisés) se retrouvent, dans l'exemple précédent, tandis que les rinceaux dorés de style oriental sont de la même famille que ceux qui ornent la reliure des *Lettres* de sainte Catherine de Sienne ². Il n'est pas inutile de comparer notre reliure à une reliure exactement contemporaine, mais italienne, qui recouvre, à la Bibliothèque Nationale, un exemplaire du *Panegyricus...* d'Egnazio (Milan, 1515, in-4^o)³. Elle aussi aux armes de François I^{er}, elle conserve l'encadrement rectangulaire qui peut être considéré, à cette époque,

1. Fausto Andrelini, né à Forlì, vers 1450, mort en 1518, vint à Paris dès 1488 comme professeur à l'Université. Il jouit successivement de la faveur de Charles VIII, de Louis XII et de François I^{er}. On ne s'étonnera pas de voir que les premières reliures parisiennes de goût italien recouvrent des œuvres de cet Italien habitant Paris.

2. Deux autres reliures aux armes de François I^{er}, l'une sur un *Coustumier du pays de Poictou* (Paris et Poitiers, de Marnef, 1514, in-4^o), de l'ancienne collection Firmin-Didot (vente de 1879, n^o 178) et l'autre (inédiée) sur un *Speculum historiale* (Venise, 1494, in-fol.), à la Bibliothèque de Rodez, montrent également, dans leur décor en bandes verticales, l'emploi de fers italiens. Cf. Émile Dacier, *Les plus belles reliures...*, commentaire de la pl. XIV. On notera cependant que les reliures faites pour le roi dans les premières années du règne ne sont pas toutes de ce type : celle qui recouvre, au Musée Condé à Chantilly, le manuscrit de la traduction française d'Orus Apollo par un anonyme, et que l'on peut dater des environs immédiats de 1515, présente sur chaque plat une plaque dorée figurant un Arbre de Jessé qui est d'inspiration toute française.

3. Cette reliure est reproduite et commentée en particulier par H. Bouchot, *Les reliures d'art à la Bibliothèque Nationale*, 1888, pl. XXXI, et par Émile Dacier, *Les plus belles reliures...*, pl. XV.



FIG. 6. — RELIURE PARISIENNE IMITÉE DE L'ITALIE, VERS 1520.
(Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499, in-folio, exemplaire de Jean Grolier, Bibliothèque de Reims.)

comme spécifiquement italien. Notons, à propos de cette reliure, qu'elle est ornée sur le deuxième plat, des armes écartelées de France et de Dauphiné. On a voulu y voir une des très rares reliures exécutées pour le compte du dauphin François, né en 1518 et mort en 1536. La présence des armes pleines de France sur le premier plat nous fait plutôt supposer qu'elle a été exécutée pour le roi avant 1518, alors qu'il était lui-même en même temps roi et dauphin. Un autre détail de la décoration héraldique de ces deux reliures peut nous donner un élément de datation important. Dans l'un et l'autre cas les armes de France sont surmontées d'une couronne fleurdelisée ouverte. On sait que François I^{er} ne prit l'habitude de timbrer ses armes de la couronne fermée qu'après 1519, sans doute pour marquer qu'il demeurait l'égal de Charles-Quint élu empereur.

L'influence des modèles italiens ne devait pas seulement se faire sentir dans l'emploi de fers d'un style nouveau, mais aussi dans le parti général de la décoration. On conçoit que la somptuosité encore inégalée des reliures milanaises ait émerveillé les artisans français qui avaient déjà adopté les fers italiens. Dès 1520, les relieurs parisiens entrent délibérément dans la voie de la copie, ainsi que le démontrent un certain nombre de reliures dont les plus importantes ont été faites pour Jean Grolier vers cette époque. Je citerai en particulier un Tite-Live (Venise, Alde, 1520, in-folio) de l'ancienne collection Holford, la *Narratio* de Fernand Cortez (Nuremberg, 1524, in-folio) à la Bibliothèque Nationale, les *Disticha moralia* de Caton (Bâle, Froeben, 1526, in-8°), volume passé en vente à Londres le 27 avril 1927 et de nouveau à Paris le 24 juin 1931, enfin un magnifique exemplaire de l'*Hypnerotomachia Poliphili* (Venise, Alde, 1499, in-folio), avec l'ex-libris manuscrit de Grolier, qui est une des plus importantes richesses bibliophiliques de la Bibliothèque de Reims. Tous ces volumes, sortis vraisemblablement d'un même atelier, sont décorés d'encadrements rectangulaires de fers italiens.

Deux reliures d'une exceptionnelle qualité et d'un décor identique vont nous montrer que la copie du type milanais, dans ses détails mêmes, était encore à l'ordre du jour à Paris en 1530. J'ai eu la bonne fortune de découvrir la première de ces reliures sur un exemplaire des *De latina elegantia libri* de Laurent Valla (Paris, Josse Bade, 1528, in-folio) à la Bibliothèque de Conches (Eure). Elle offre la particularité de présenter le nom de son possesseur : *Iohannes Le Cointe*, frappé en lettres d'or dans la partie supérieure du premier plat. La seconde reliure recouvre, à la Bibliothèque Nationale, le manuscrit des *Remonstrances pour le Roy et l'Eglise gallicane* de Jacques Cappel, exemplaire de dédicace à François I^{er}. La seule différence que l'on puisse noter entre les deux reliures, c'est que l'une est au nom de Jehan Le Cointe et que la seconde est semée d'F et de fleurs de lis. Elles se composent toutes les deux essentiellement d'une frise rectangulaire de fers italiens avec fleurons d'angle, et, au centre, d'un motif circulaire entouré de petites flammes très analogues à celles que l'on voit sur les *Lettres de sainte Catherine* de Sienne.

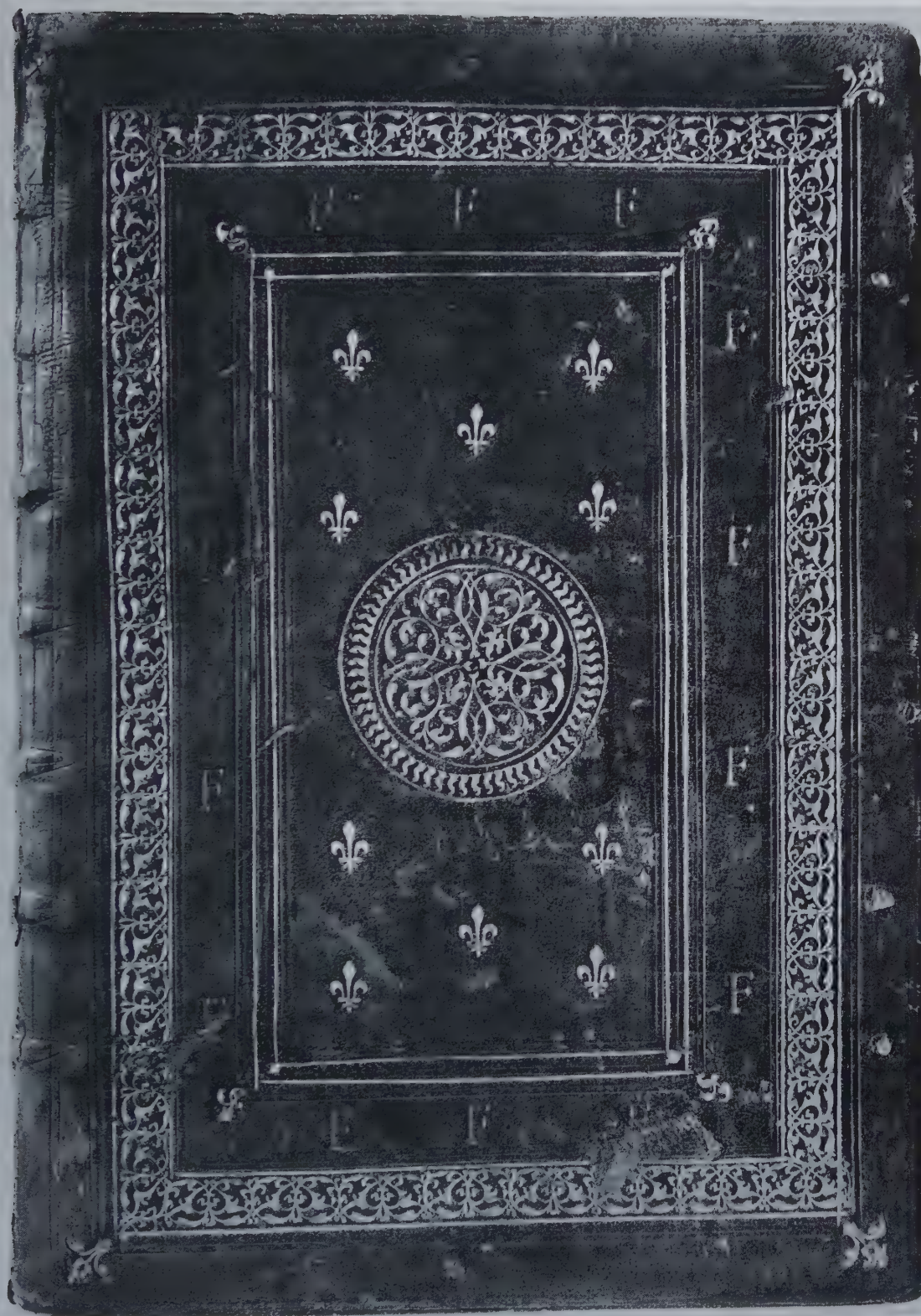


FIG. 7. — RELIURE PARISIENNE IMITÉE DE L'ITALIE, VERS 1530.
 (Jacques Cappel, *Remontrances pour le Roi et l'Église gallicane*, manuscrit de dédicace à François I^{er},
 Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits.)

Il semblerait dès lors que les relieurs français soient définitivement inféodés aux modèles italiens. On constate au contraire, alors que le décor italien reste immuable pendant de longues années encore, un effort de renouvellement en



FIG. 8. — RELIURE PARISIENNE DE STYLE GROLIÈRESQUE, 1539.
(Erasmus, *Paraphrases sur l'Évangile*, manuscrit de dédicace à François I^{er}, daté de 1539. Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits.)

France dès 1535. Sans doute faut-il faire honneur de ces recherches originales à un maître inconnu qui travailla vers cette époque pour Jean Grolier. Des reliures comme celle du *Decadum Blondi Epitome* du pape Pie II (Bâle, Bebel, 1533, in-folio) à la Bibliothèque de Lyon, ou celle, presque identique, du manuscrit autographe des *Notes de Grolier sur Tite-Live*, à la Bibliothèque Nationale, montrent, avec l'encadrement rectangulaire d'influence italienne, des jeux de filets d'or d'un goût nouveau¹. Ces jeux de filets prendront peu à peu une importance de plus en plus grande, se recoupant en entrelacs géométriques de losanges et de rectangles et l'inspiration orientale n'interviendra plus que dans l'emploi de quelques fers caractéristiques².

1. La reliure de Lyon est reproduite par H. Joly, *Exposition de reliures à la Bibliothèque de Lyon*, Lyon, 1925, n° 48 et pl. IX; la reliure du Tite-Live de la Bibliothèque Na-

tionale est étudiée par L.-M. Michon, *Un manuscrit autographe de Grolier...* dans les *Trésors des Bibliothèques de France*, IX, 1929. L'encadrement rectangulaire, légèrement modifié, se retrouve dans une *Bible grecque* (Venise, Alde, 1518, in-folio) aux armes de François I^{er}, à la Bibliothèque Nationale, et aussi dans la splendide reliure qui recouvre le Proclus, *In Platonis Timoeon commentariorum libri V* (Bâle, Valdner, 1534, in-fol.), aussi aux armes de François I^{er}, de l'ancienne collection Rahir (n° 202 du Catalogue).

2. La question de l'origine de ce décor nouveau avec entrelacs géométriques de filets est très obscure. Peut-être l'idée première de ces jeux de filets vient-elle des reliures à ornements dorés exécutées à Naples dès 1480 pour Ferdinand d'Aragon. On sait que, lors de la conquête de Naples, Charles VIII

J'ai étudié ailleurs ce grand atelier parisien et j'ai montré qu'il travailla non seulement pour Grolier mais aussi pour François I^{er} en exécutant pour le roi les reliures de l'*Ars medica* de Gallien (Paris, 1543, in-4^o), des *Fables* d'Ésope (Venise, s. d., in-4^o) et du *De chirurgica institutione* de Tagault (Paris, 1543, in-folio), à la Bibliothèque Nationale¹; à ces trois reliures j'en ajouterai une, inédite jusqu'à présent, qui recouvre, à la Bibliothèque Nationale, le manuscrit des *Paraphrases d'Erasmus sur l'Evangile*, présenté au roi en 1539 par René Fame². C'est sans contredit un des spécimens les plus purs de la série et il est dans un état de conservation admirable.

On conviendra que des œuvres comme celle-là ne rappellent plus en rien les modèles antérieurs, et que l'harmonie de leur décor les place au premier rang des reliures



FIG. 9. — RELIURE GRECQUE AUX ARMES DE FRANÇOIS I^{er}.
(Nicéphore, *Κατὰ χρίστων*, manuscrit du xvi^e, Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits.)

fit venir en France la bibliothèque des rois aragonais. La plupart de ces livres peuvent être aujourd'hui admirés au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale. L'un d'eux, un manuscrit de Jean Scot (latin 3063), est particulièrement intéressant pour nous. Mais il faut noter que le décor losanges-rectangles se trouve au début du xvi^e siècle, sur un certain nombre de petits classiques in-8^o

d'Alde, comme par exemple, à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, l'Euripide de 1503, et, dans l'ancienne collection Rahr, le Sophocle de 1502 (n^o 229 du Catalogue).

1. Cf. L.-M. Michon, *Grolier et François I^{er}*, dans *Byblis*, été 1928.

2. Ce René Fame, notaire et secrétaire du Roi, auteur d'une traduction de Lactance, était certainement un grand bibliophile. Il avait mis son ex-libris : *Renati Fame turonensis et amicorum*, et sa devise : *Vires acquirit eundo* sur trois volumes à la reliure de Grolier, les *Œuvres* d'Annius de Viterbe (Rome, 1498, in-fol.), à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, la *Narratio* de Fernand Cortez (Nuremberg, 1524, in-fol.), à la Bibliothèque Nationale, et les *Œuvres* de Lucrèce (Bologne, 1511, in-fol.), dans une collection particulière.

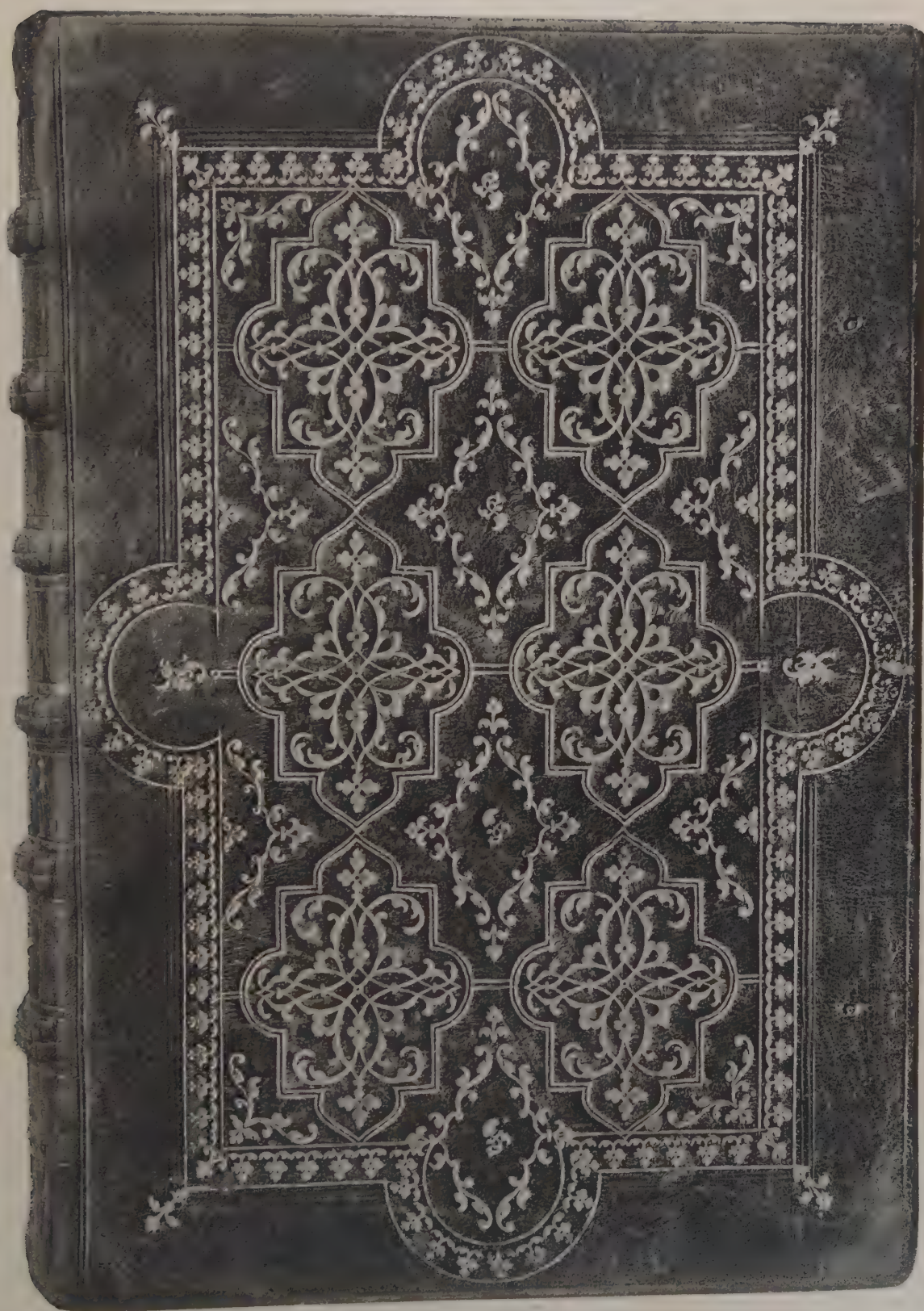
d'art du xvi^e siècle. Aussi est-on tenté de chercher à percer l'anonymat sous lequel se cache leur auteur. Nous savons par des documents qu'Étienne Roffet, dit le Fauchoux, fut libraire et relieur du roi entre 1538 environ et 1547, et l'on considère en général Roffet comme l'artisan qui exécuta ces reliures. Cette hypothèse ne repose en réalité sur rien, et les œuvres authentiques de Roffet que nous connaissons nous montrent en lui un très médiocre relieur. Un compte daté de 1528 signale Roffet comme ayant « rabillé, relié et doré plusieurs livres (de la librairie du roi) en la forme et manière d'un Évangélier jà relié et doré par iceluy le Fauchoux, escript de lettres d'or et d'ancre ». On a identifié d'une façon indiscutable cet Évangélier avec le manuscrit dit des *Evangiles de François II* qui porte une reliure de veau brun noir, de médiocre qualité, semée d'F et de fleurs de lis ¹. Par comparaison avec la reliure des *Evangiles de François II*, j'ai pu retrouver une autre œuvre certaine de l'atelier de Roffet sur un manuscrit des *Œuvres* de Valère Maxime à la Bibliothèque Nationale. Même cuir employé, même semis d'F et de fleurs de lis, mais dans ce nouvel exemple, le décor comprend en outre un encadrement rectangulaire formé de filets courbes et de fers plein or différent pour chaque plat. En considérant la pauvreté du décor, la mauvaise qualité du cuir, on est amené à penser que Roffet est l'auteur, non des reliures de luxe, mais des reliures courantes de la bibliothèque du roi, de toutes celles, assez nombreuses, qui ne portent que les armes soutenues de la salamandre et quelques grossiers filets dorés ou à froid. Le rôle de Roffet ainsi restreint, le problème des relieurs de François I^{er} demeure entier. D'autant qu'à partir de 1540 environ, les types de reliures se multiplient. On pouvait jusqu'alors, un peu arbitrairement sans doute, marquer une parenté ou une évolution d'un groupe à un autre. Il n'en va plus de même à la fin du règne et force nous sera de nous borner maintenant à une simple énumération de types divers.

On connaît les reliures de grand luxe qui recouvrent les deux volumes de la *Bible* de Robert Estienne (Paris, 1538-1540, in-folio) à la Bibliothèque Nationale. La richesse de l'ornementation, la netteté et la beauté des fers, en font des œuvres d'un exceptionnel intérêt ². On ne retrouve à notre connaissance la même qualité de travail et les mêmes ornements que sur un seul autre volume, un manuscrit de la *Chirurgia* de Vidus Vidius, orné de très beaux dessins rehaussés de lavis, au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale.

Toutes différentes et d'un caractère beaucoup moins solennel, sont quelques petites reliures très fines, en beau maroquin olive, d'une ornementation très variée

1. Cette reliure est reproduite par Henri Bouchot, *op. cit.*, pl. XXVIII. Le texte relatif à Roffet est cité par Léon de Laborde dans son édition des *Comptes des Bâtiments du Roi*, t. II; il est repris et commenté par Gruel, *Manuel de l'amateur de reliures*, t. I^{er}, 1887, p. 158, et t. II, 1905, p. 160, et aussi par Thoinan, *Les relieurs français*, 1893, p. 386.

2. La reliure du t. I^{er} de cette Bible est reproduite par Bouchot, *op. cit.*, pl. XXIX, et par Émile Dacier, *Les plus belles reliures...*, pl. XIV. La reliure du tome II est d'un dessin différent.



RELIURE PARISIENNE
EXÉCUTÉE POUR FRANÇOIS 1^{er} VERS 1540
Manuscrit de la *Chirurgia* de Vidus Vidius
Bibliothèque nationale

et qui cependant semblent sorties d'un même atelier. Je citerai surtout des reliures des anciennes collections Firmin-Didot, de Backer et Rahir, quelques volumes à la Réserve des Imprimés de la Bibliothèque Nationale et enfin, au Cabinet des



FIG. 10. — RELIURE PARISIENNE AUX ARMES DE FRANÇOIS I^{er}, VERS 1540. (Héliodore. *Premier livre de l'histoire d'Ætiopie*, manuscrit du XVI^e siècle, Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits.)



FIG. 11. — RELIURE D'ÉTIENNE ROFFET, VERS 1540. (Valère Maxime, *Œuvres*, manuscrit exécuté pour François I^{er}, Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits.)

Manuscrits, les reliures de la *Vie et naissance de Moyse*, du *Premier livre d'Héliodore de l'histoire d'Ætiopie* et des trois volumes de l'*Iliade* traduits par Hugues Salel.

Un dernier groupe de reliures exécutées pour François I^{er} nous permettra maintenant quelques observations. On sait qu'une des préoccupations du roi et des érudits qui l'entouraient fut de réunir un important fonds de manuscrits grecs. « Les manuscrits, nous dit Boivin, sont reliés à l'orientale, ayant tous le dos uni et sans nerfs ; leurs couvertures sont de maroquin de différentes couleurs ; les armes de France avec les emblèmes particuliers de François I^{er}, comme la salamandre et la lettre F y sont empreints en or et en argent ; les dauphins ajoutés aux salamandres marquent que le livre a été relié du temps de François I^{er},

non pour le roi, mais pour le dauphin¹. » Quelques-uns de ces manuscrits ont conservé leur reliure et, d'après ces exemples, les caractéristiques orientales signalées par Boivin peuvent être complétées ainsi : les mors et les coiffes sont renforcés, les plats, très épais, sont formés en général d'ais de bois et leurs bords sont évidés par des rainures, les tranches sont non seulement dorées, mais ciselées et antiquées. Toutes ces particularités nous prouvent que ces reliures sont l'œuvre d'artisans grecs. Une confirmation nous en serait donnée, s'il était nécessaire, par les *Capitulae de lege spirituali* de Marc l'Ermite (Haguenau, 1521, in-8°), reliés pour le roi par cet atelier : bien que le texte soit latin, on lit, en lettres d'or, sur le premier plat de la reliure MAPKOY EPHM. Et non seulement nous sommes en présence d'un atelier grec, mais cet atelier travaille exclusivement pour le roi, alors que, dans les autres groupes, les reliures étaient exécutées tantôt pour le roi, tantôt pour l'un ou l'autre des grands bibliophiles. Nous ne connaissons en effet aucune reliure présentant l'ensemble de ces caractères et qui ne soit pas aux armes royales. L'importance de cette dernière constatation est d'autant plus grande que certains de ces volumes ont été reliés pour le dauphin et que, devenu roi, Henri II conserva pour ses reliures courantes, tout au moins au début de son règne, le même décor tout à la fois élégant et sobre. Repris, développé dans toutes ses possibilités, devenu d'une grande richesse ornementale, ce thème primitif se retrouve dans les plus belles reliures royales. On doit donc admettre que l'influence de ces artisans grecs inconnus fut de première importance au milieu du siècle, à un moment justement où la reliure d'art fit de grands progrès.

Mais nous arrêterons là notre étude. Nous avons seulement, en effet, voulu montrer ici la façon dont l'influence italienne se fit sentir sur la reliure parisienne au début du xvi^e siècle, et comment, après avoir copié, les artisans français réussirent à créer un style nouveau.

Louis-Marie MICHON.

1. Boivin, *Mémoire manuscrit sur la bibliothèque du roi*, p. 290, cité par Léopold Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, 1866, t. I^{er}, p. 182.





NOUVEAUX TABLEAUX DE NICOLAS POUSSIN



FIG. 1. — NICOLAS POUSSIN. PUTTO.
(Collection particulière, à Berlin.)

Au moment de m'adresser à l'une des plus anciennes revues d'art françaises, à l'une des plus estimées aussi, pour publier quelques remarques sur l'œuvre d'un grand maître de la peinture française, le souvenir se réveille en moi des heureuses années où je fréquentais quotidiennement le Louvre, et notamment les salles de la peinture française et italienne du XVII^e siècle. L'été de 1914, après avoir achevé la rédaction et l'impression d'un travail de cinq ans, je me réjouissais d'arriver au jour où, mes deux volumes sous le bras, je pourrais rendre visite aux conservateurs du Département de la peinture, pour leur offrir le fruit de mes longues études. Le meilleur accueil semblait lui être réservé. M. Louis Gillet, avec qui j'étais en rapport, avait alors l'intention d'en donner un compte rendu dans la *Revue des Deux Mondes*, et mon ami

Jacques Schnerb, qui devait tomber peu de mois plus tard à Reims, devait en faire autant ici même. Tous ces espoirs furent anéantis au mois d'août par la déclaration de guerre, et je dus quitter Paris précipitamment. Bien que mon livre eût été imprimé dans les derniers jours de juillet, il demeura en souffrance, car l'éditeur désirait attendre la fin de la guerre pour le faire paraître. Toutefois, celle-ci n'étant pas encore à prévoir à la fin de 1915, la publication eut lieu en mai 1915, sans avoir naturellement le retentissement que j'escomptais. L'ouvrage parvint en France, par quelque détour, mais il ne fut l'objet d'aucune appréciation publique, et s'il arriva au Louvre, je n'en eus aucune nouvelle.

Lorsque j'e revins pour la première fois à Paris, en 1921, le Louvre n'était encore rouvert au public qu'en partie. J'allais voir M. Jean Guiffrey. De la façon la plus aimable, il me demanda aussitôt : « Vous désirez voir sans doute la salle de Poussin, M. Paul Jamot va vous y conduire, elle est encore fermée. » Cette visite demeure pour moi inoubliable. Durant deux heures, nous parcourûmes cette salle qui naguère m'était si familière, et qui se trouvait alors dans l'état de guerre, la plupart des peintures sur le plancher. Nous nous arrêtions ensemble çà et là, sans que jamais le souvenir de la guerre pût nous séparer, approfondissant les problèmes de la peinture française. Sous la Victoire de Samothrace, M. Paul Jamot prit congé de moi, avec ces mots dont je me sentis fort ému : « J'ai éprouvé un plaisir tout particulier à m'entretenir avec vous de ces questions qui nous sont à cœur à tous deux. » Je crus pouvoir trouver dans cet accueil un remerciement indirect pour ma biographie de Poussin, et j'eus beaucoup de gratitude à MM. Jamot, Guiffrey et R. Koechlin, qui s'employèrent, bien que sans succès, à me faire rendre ma bibliothèque qui avait été séquestrée. Ce qui les décida peut-être à venir moralement en aide à un Allemand, dans ces années de rancœur, c'est que mon livre avait mis les conservateurs du Louvre sur la trace d'un tableau alors disparu, aujourd'hui, dans son état magnifique, l'un des joyaux de la salle de Poussin : *Les funérailles de Phocion*. J'ai conscience, sans que leur juste fierté en soit atteinte, d'avoir contribué à ce que cet admirable ouvrage de la fin de la vie du maître ait pu être retrouvé en Angleterre. Mes études ont servi de base à cette découverte, et c'est là pour moi leur meilleur fruit. M. Paul Jamot ici même, en 1921, a insisté sur ce point, en annonçant que le tableau avait pu être acquis pour le musée national de France. On a donc conservé au Louvre un bon souvenir de l'intérêt que je porte à Poussin. S'il n'en était pas ainsi, je n'aurais pas eu le plaisir de voir indiquer dans la nouvelle édition du catalogue des peintures, le numéro de mon propre catalogue de Poussin, sous chacune de ses œuvres. Je me sens obligé par là à assurer publiquement les conservateurs du Louvre que la façon dont ils ont reconnu, dans un esprit chevaleresque tout français, la valeur de mes longs travaux, a produit sur moi une impression très profonde. J'ajoute que ce geste de mes collègues m'a déterminé à fonder, quelques années plus tard, à Berlin, la Deutsch-französische Gesellschaft (Société franco-allemande), qui s'est ramifiée dans toute l'Allemagne.

Il y a quelque chose de singulier à voir un étranger accrédité en qualité de biographe du plus grand des peintres français. La joie qu'il ressent de cet honneur ne doit toutefois pas abuser celui qui en est l'objet au point de lui faire oublier que l'intelligence qu'il possède de Nicolas Poussin a ses limites. Malgré tout son bon vouloir, malgré sa sensibilité et malgré son zèle, il ne pourra jamais comprendre et estimer le maître comme le ferait un Français, qui a dans le sang toutes les traditions de l'école classique. Bien qu'Allemand, je n'ai pas commis la faute de beaucoup de mes collègues de mon pays qui, partis de l'art bolonais ou

romain, n'ont vu dans sa peinture qu'un dérivé de la peinture italienne, et ont été amenés par là à en sous-estimer la valeur. J'ai trouvé Poussin en recherchant les origines de l'impressionnisme français, les précurseurs des peintres de Fontainebleau, de l'école de 1830, du classicisme et de Watteau. Dans les tableaux de Poussin, au Louvre, j'ai trouvé les fondations de toute la peinture subséquente, en France, et par lui j'ai appris à connaître, en prenant d'abord pour guide le petit livre, si nourri, de Paul Desjardins, l'ensemble de l'époque classique en France.

Installé de nouveau à Berlin, il se trouva tout naturellement que nombre de collectionneurs et de marchands allemands m'apportèrent des tableaux venus de l'Europe centrale sous le nom de Poussin. Lorsque je pense à la quantité d'ouvrages de second ordre qui ont été soumis à mon examen au cours de ces quinze dernières années, je puis affirmer que, hors de France, l'idée qu'on se fait de Nicolas Poussin reste très loin de la réalité. Il suffit qu'un tableau présente une composition mythologique et soit peint sur la toile à gros grain usitée au XVII^e siècle pour qu'on l'attribue à ce maître. Si les revues disposaient de ressources inépuisables et d'un espace sans limites, on serait tenté de juxtaposer toutes les peintures qui, dans l'Europe centrale, ont passé, même chez les marchands les plus réputés, et ont été vendues sous le nom de Poussin. Les connaisseurs français pourraient s'indigner de trouver dans le nombre des tableaux français du XVIII^e siècle, dus à la main de peintres provinciaux, alsaciens, allemands, bohémiens, polonais, du dernier rang. Mais Poussin est si mal connu que les bons ouvrages de sa main ne lui sont pas attribués et, grâce à leur qualité, passent pour être de maîtres italiens.

Le jeune Bacchus et Erigone, publié par moi, pour la première fois, sous le n^o 1 de mon catalogue de Poussin, a été acquis par le musée de Stockholm (n^o 2669) pour un prix relativement élevé. Il appartient de 1675 à 1733 à Sir Andrew Fountaine, à Nordford, et resta dans la famille jusqu'en 1912, où E. Pearson, à Paris, en fit l'acquisition. Après la mort de ce dernier, il vint en possession de Paul Cassirer, à Berlin, et figura dans une vente, le 18 octobre 1927, avec d'autres tableaux.

D'une œuvre de jeunesse du maître, *Le Triomphe de David*, un second exemplaire a paru en Allemagne. Il appartient à la comtesse Pia Fürstenberg-Herdringen, et mesure 92 centimètres sur 1 m. 28. Wilhelm von Bode tenait cette peinture pour une copie, tandis qu'un restaurateur de tableaux qui s'est maintes fois occupé de Poussin, se prononçait pour l'authenticité. L'histoire de ce tableau, fait assez rare, est sans lacunes. Il provient de la succession du baron de Fürstenberg qui mourut prévôt de chapitre, à la fin du XVII^e siècle. Ce dernier passa la plus grande partie de sa vie à Rome, où il rassembla des peintures et d'autres objets d'art qu'il légua à son neveu et héritier à Herdringen. Aux archives de cette localité se trouve une notice de sa main : *Nota per de Signore Ferdinando Voot pittore. Roma 23 August 1666*. Suit, d'une autre main, une liste de onze peintures, avec les prix

correspondants, au total 521 scudi, parmi lesquelles, sous le numéro six, est désigné *il David di Monsignore Casanatta*, celui-ci étant évidemment le propriétaire du tableau.

Il est vraisemblable que F. Voot, qui a fait le portrait de son patron, a acheté ou copié des tableaux pour le prince ; en tout cas, la notice ne spécifie pas qu'il



FIG. 2. — NICOLAS POUSSIN. VÉNUS DORMANT, ÉPIÉE PAR DES SATYRES. (Collection particulière, à Zurich.)

s'agisse d'une peinture de la main de Poussin. Il est toutefois fort intéressant d'apprendre que même des ouvrages de jeunesse du maître étaient dès lors recherchés et copiés.

Un marchand de tableaux de Berlin découvrit pendant la guerre, dans le commerce, à Dresde, le *putto* ici reproduit, qu'il estime être un travail de Guido Reni. Le tableau une fois nettoyé, il apparut de façon indubitable que ce ne pouvait être qu'un ouvrage de Poussin et une variante des *putti* du Musée de l'Ermitage, du Louvre, du duc de Westminster et du prince de Lichtenstein. Ce bachelier est encore plus savoureux revêtu de ses couleurs. La chair blanche et bril-

lante rayonne aux yeux du spectateur, en pleine lumière, comme c'est le cas du *Ganymède* de Rembrandt, à Dresde. Le modelé du corps est riche en effets de lumière dégradée. Au-dessous, se trouve un vase de vin de couleur bleue. Sous le visage rouge et fleuri, s'éploie l'or de la corne d'abondance.

La *Vénus dormant*, épiée par des satyres, appartient à un amateur suisse



FIG. 3. — NICOLAS POUSSIN. ARIADNE ET BACCHUS. (Collection particulière, en Amérique.)

de Zurich, dont j'ai perdu le nom. Le tableau mesure 99 centimètres sur 76 centimètres ; il a été rentoilé. La toile primitive n'a pas beaucoup noirci ; on observe sur les bords des traces de repeints. Le tableau a été gravé par Daullé, en 1760 ; c'est d'après cette gravure que Landon, en 1803, dans sa *Galerie complète des peintres les plus célèbres...* a publié un dessin au trait de Soyer. Dans le catalogue des gravures sur cuivre d'après Poussin, par Andresen, celle-ci est mentionnée et décrite sous le numéro 357. D'après Smith (*A catalogue raisonné...*, t. III, n. 231), ce tableau se trouvait jadis au palais Falconieri, et fut acheté au cours d'une vente aux enchères par M. Philips. Le destin de cet ouvrage ne peut être retracé par la suite

Je me souviens qu'à la National Gallery, qui possède depuis 1831 l'esquisse d'un détail de cette composition, on m'a parlé du grand tableau, mais sans pouvoir m'en indiquer le propriétaire d'alors. C'était, comme j'en suis maintenant assuré, feu Georges Wickham, au château de Sonewall, à Limpsfield, dans le comté de Surrey, dont la succession fut mise aux enchères, le 2 juin 1929, par Christie, à



FIG. 4. — NICOLAS POUSSIN. DIANE. (Collection particulière, en Amérique.)

Londres. Le tableau passa alors en Italie, et c'est là que son propriétaire suisse en fit l'acquisition.

Ce tableau est, sans aucun doute, à côté de la *Bacchanale avec une joueuse de luth*, le plus bel ouvrage de l'époque titianesque de Poussin. Le petit détail de Londres s'efface devant cette composition. Les deux peintures descendent du *Jupiter et Antiope* du Louvre. La grâce idéale du corps féminin, la tension des muscles et de l'épiderme, le remarquable accord de la tendresse et de la passion, les longs doigts effilés, la joie des lignes qui fait éclater le traitement pictural, tout cela contribue à affirmer l'indépendance du Français vis-à-vis du Vénitien. Poussin, en pleine Rome baroque, demeura fidèle à la voix de son sang. En aucune

peinture de cette époque l'unité des figures et du paysage n'apparaît aussi consommée. L'Amour avec la colombe, le faune qui regarde à travers les troncs d'arbres, les deux faunes à droite, au second plan, s'étagent en profondeur. Au fond, le crépuscule d'or répand une lumière de gloire qui s'étend au-dessus du faune éperdu d'admiration. Dans le concert des couleurs on perçoit l'ordonnance ration-



FIG. 5. — NICOLAS POUSSIN. LA FEMME ADULTÈRE. (Galerie Bæbler, à Munich.)

nelle de la composition. Les corps se gonflent, le paysage brille, le ciel flamboie. Le nu blond de la femme est en pleine lumière sur la draperie où se mêlent des tons blanc-de-lait et eau-de-Cologne. Au-dessus se massent des feuillages vert-Véronèse. Parfois les couleurs se noient en des ombres opaques, parfois elles se transmutent en un blond brun et en terre de Sienne. Les chairs des hommes s'enlèvent en orange-foncé, ou en terre de Pouzzoles. La lumière répand un reflet d'or assourdi sur l'épaule et le bras du faune au premier plan, elle jette au ciel un admirable éclat jaune d'or. Nous allons ainsi du sombre au clair, et de la clarté laiteuse à l'ombre brune. La fantaisie de Poussin a créé dans le cadre de ce paysage une bacchanale qui est au nombre des plus belles peintures du XVII^e siècle.

C'est de la même époque que date un tableau qui a passé dans une vente à Berlin, pendant la guerre : *Pyrame et Thisbé* (112 cm. sur 145 cm.). Il fut acquis par un peintre et se trouve actuellement dans le commerce à Berlin. La composition, la couleur et le dessin ont un caractère tout à fait « poussinesque ». Le fond de paysage correspond aux tableaux de l'époque vénitienne du maître ; de même que dans les autres ouvrages de cette période, le groupe des figures, dont les formes sont analogues à celles que nous connaissons par ailleurs de Poussin, est concentré au premier plan. La coupe du visage, les yeux, les bras, les mains et les doigts, les chevilles fines, les grands orteils courbés vers l'extérieur, indiquent de façon certaine sa manière. Le jaune vif, le bleu du drapé de Thisbé, le brun-rouge du vêtement de Pyrame nous rappellent les couleurs des autres tableaux connus de cette époque. Malheureusement, le fond de bolus du paysage est fortement ressorti. Cette peinture n'a pas laissé de traces dans la littérature. L'utilisation plastique qu'on fit à une époque postérieure de ce sujet, et qui nous est connue par des gravures et des textes écrits, n'a rien de commun avec cette peinture, dont la provenance demeure obscure. Il s'ensuit que l'authenticité d'une pareille œuvre ne peut être décidée que par l'accord d'experts compétents. Je serais heureux de recueillir notamment l'avis de M. Paul Jamot, qui, pour s'être occupé durant des dizaines d'années de Poussin, fait autorité dans le monde entier sur ces questions ¹.

Cependant, un *Pyrame et Thisbé* (192,5 cm. sur 273,5 cm.) depuis longtemps disparu et cherché de toute part, qui appartenait à un propriétaire anglais, a revu le jour. Ce tableau a passé à l'Institut Staedel, à Francfort (Catalogue, n° 1849). Son authenticité est indiscutable. Ceci est à l'honneur de la galerie de Francfort, car un ouvrage capital de la maturité du maître, tel que celui-ci, est de nature à représenter de façon très significative le grand peintre français, en Allemagne. Il n'est pas nécessaire d'insister davantage à son sujet, car Walter Friedlaender l'a récemment présenté ici même au public français. Le tableau a été peint en 1651 pour del Pozzo, et nous est connu par la correspondance de Bellori, de Félibien et de Poussin. Au musée Bonnat, à Bayonne, est conservé un dessin des deux cavaliers et du lion.

Revenons maintenant au début de l'époque romaine de Poussin. C'est du temps où, jeune marié et en plein bonheur, le peintre composait tant de scènes bachiques, que doit dater un tableau qui fut acquis en Angleterre par un marchand de Berlin, en 1929, puis vendu par la suite en Amérique. Le sujet en est *Ariadne et Bacchus* (80,5 cm. sur 102 cm.). L'École des Beaux-Arts, à Paris, en possède un dessin lavé au bistre et signé, qui, en raison de sa beauté, a été maintes

1. M. Paul Jamot nous a communiqué son impression : « Autant qu'on peut en juger sur une photographie, j'ai des doutes. Les draperies ont des plis bien peu poussinesques ; le visage du petit amour reste assez banal ; l'arbre est très lourd. »

fois reproduit dans les monographies et les études d'histoire de l'art consacrées à Poussin. La composition du dessin et de la peinture concorde dans l'ensemble. Ariadne est étendue à gauche, Bacchus se tient debout à droite, dans les deux cas apparaissent la chèvre avec les bacchants, le groupe de l'arrière-plan et les coulisses d'arbres. On ne trouve de variantes que dans des détails sans importance. Il est donc très vraisemblable que la composition dut être de Poussin lui-même. Les sveltes statures des deux figures principales, avec leurs crânes allongés, bleu d'outremer, les doigts étirés et écartés, les yeux sombres, larges, à fleur de tête, les nez droits, les joues légèrement rosées, les lèvres pleines et rouges, sont bien de notre peintre. Le groupe central atteste une certaine parenté avec les deux variantes de *l'Éducation de Jupiter* de Berlin et de Dulwich ; on peut donc fixer l'exécution du tableau vers 1635.

La *Délivrance de Pyrrhus* du Louvre a une histoire sans mystère, de sorte que l'authenticité du tableau ne peut être mise en doute. En 1924, j'ai vu chez Ebeling, à Leipzig, une réplique de cette peinture, d'un format à peu près identique. Cet exemplaire date du XVII^e siècle, ce dont témoignent le gros grain de la toile et le fond de bolus ; ce dernier a notablement moins repoussé sur cette peinture, il s'ensuit que cet exemplaire, surtout dans les parties d'ombres, est plus clair que celui de Paris, c'est ce qui lui donne une valeur particulière, d'autant plus qu'il ne présente aucune retouche, tandis que le tableau du Louvre a été repeint au XVIII^e siècle. Il ne peut donc être ici question que d'une copie du XVII^e siècle ou d'une réplique de la main du maître, or la qualité excellente du tableau de Leipzig fait écarter l'hypothèse d'une copie.

La *Diane* achetée en Angleterre vers 1922, et passée en Amérique, doit dater de 1630 à 1640, de même que l'*Hélios, Phaéton avec Saturne et les quatre Saisons*, que le Kaiser-Friedrich Museum, à Berlin, ne se décide pas encore à exposer. Je n'ai pas vu ce tableau, je tiens seulement à en mettre l'image sous les yeux des amateurs français pour solliciter leur avis. La bonne photographie que je possède fait si bonne impression que j'y verrais volontiers l'original perdu que nous a fait connaître la gravure.

En 1928, on me montra, à la Galerie Ehrhardt, à Berlin, un *Triomphe de Galatée*. Au premier coup d'œil, je crus y reconnaître une copie du tableau célèbre de Léninegrad. Les contours en étaient tracés au pinceau avec un soin minutieux qui n'est pas du tout dans la manière du maître. Les mouvements des figures paraissaient figés, les yeux vides d'expression et comme morts. Les couleurs correspondaient à celles de l'original, mais étaient d'une lourdeur de plomb, sourdes et froides. Je me décidai à faire nettoyer la peinture, d'abord pour m'assurer qu'elle était toute de la même main, et que tel ou tel morceau ne s'effacerait pas facilement. Le travail fut commencé dans les angles, puis continué sur le corps de la Galatée. Les premiers essais montrèrent que la couche superficielle de la peinture cédait au moindre effort. Avec le vernis sale qu'on rencontre d'habitude dispa-



FIG. 6. — NICOLAS POUSSIN. PAYSAGE AUX TROIS MOINES. (Collection de S. A. le prince Paul de Yougo-Slavie.)



FIG. 7. — NICOLAS POUSSIN. PYRAME ET THISBÉ. (Musée Stædel, à Francfort.)

rut aussi un froid et terne repeint qui laissa voir une image toute différente, fraîche et tendre, des corps aux contours onduleux, aux tons différenciés de fleurs épanouies, et d'un moelleux digne de Corot dans l'arrière-plan de paysage. J'ai présidé en personne à ce nettoyage. Les personnages mythiques, après un sommeil séculaire, rouvrirent les yeux et se mirent à respirer en renouant leur commerce allé-

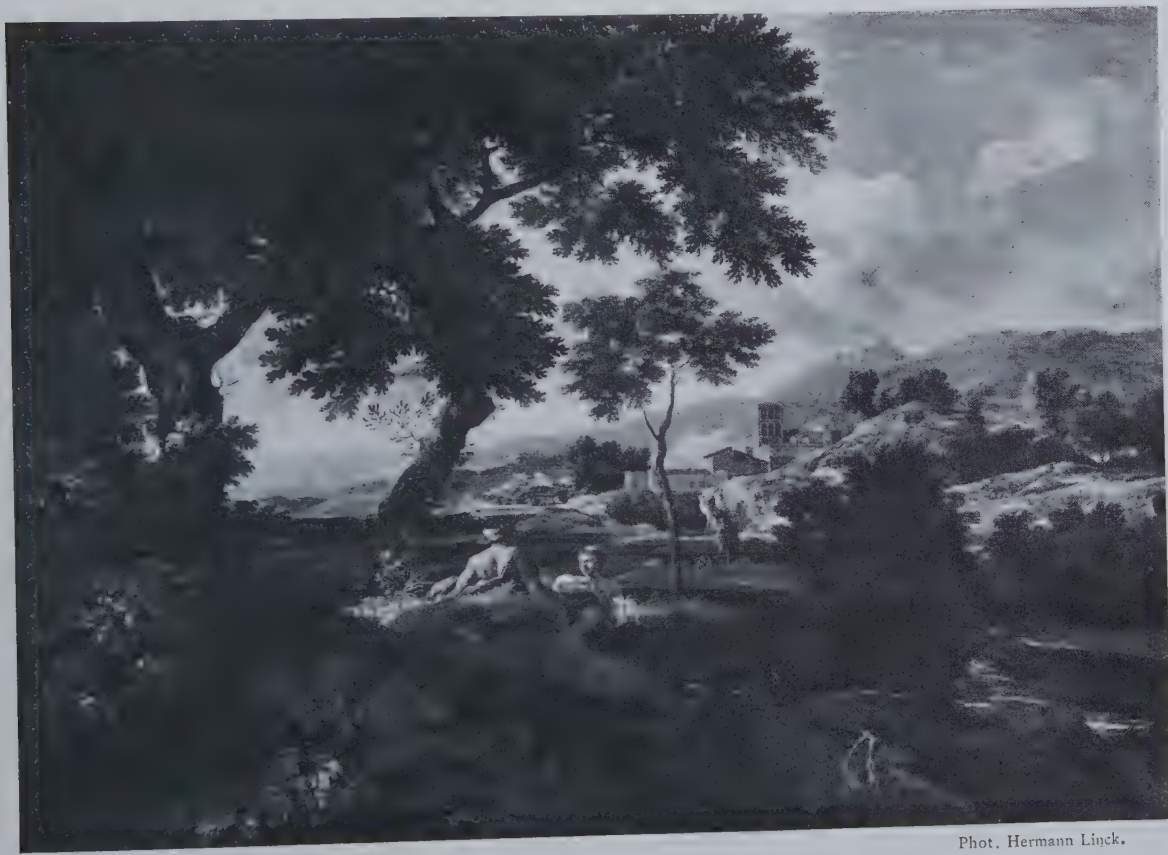


Phot. J. Scherb.

FIG. 8. — NICOLAS POUSSIN. PAYSAGE. (Galerie Blumenthal, à Berlin.)

gorique. Incontestablement c'était l'œuvre d'un maître qui se révélait, et que la main pédantesque d'un copiste nous avait conservée, sous le prétexte de l'améliorer, en la repeignant. Ici, comme en présence de l'exemplaire de l'Ermitage, on croit sentir l'air que le groupe chasse devant lui, et qui frémit après son passage ; les chevaux de Neptune se cabrent, Galatée poursuit son vol et ses voiles se gonflent de vent. Le calme ne se rétablit, après le passage de ce groupe impétueux, que lorsque le regard se concentre sur Galatée, l'œil se repose sur son visage souriant et oublie la fougue du démon de l'océan. Le fond est, sur l'exemplaire de Berlin, richement nuancé, plus tendre et plus flottant, de sorte que toute idée d'une copie contemporaine doit être écartée.

Le tableau de Pétersbourg mesure 1 m. 145 sur 1 m. 465, celui d'Erhardt 1 m. 17 sur 1 m. 53. Les textes ne nous apprennent que peu de chose sur l'existence de deux exemplaires du *Triomphe de Galatée*, ou du *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*, autre titre de cette composition, mais Paul Jamot remarquait déjà dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1921 : « Il y a quelque désordre dans le récit



Phot. Hermann Linck.

FIG. 9. — NICOLAS POUSSIN. PAYSAGE. (Collection Oskar Reinbart, à Winterthur.)

de Chantelou ». Chantelou était l'ami et l'admirateur de Poussin, qui énuméra et décrivit notamment les quatre *Bacchanales* peintes par le maître pour Richelieu, au nombre desquelles il faut ranger le *Triomphe de Galatée*. Jamot lui-même possède une de ces *Bacchanales* qui est connue également en deux exemplaires. Mais si l'on sait aujourd'hui qu'il existait deux exemplaires originaux et incontestables du *Triomphe de Pan*, pourquoi Poussin n'aurait-il pas peint aussi deux fois le *Triomphe de Galatée* ? La provenance du tableau de Leningrad est connue, celui d'Erhardt a appartenu à un membre de la haute noblesse anglaise. Par sa clarté et la beauté des tons, la réplique de Berlin surpasse l'original russe. C'est de la maturité de l'artiste que date la *Sainte Famille* (100 cm. 5 sur

75 cm. 5), jadis dans la collection Pierson, et qui passa ensuite dans la collection rhénane bien connue du château de Rohoncz. C'est un tableau d'une maîtrise accomplie qui laisse voir en pleine lumière les dons de dessinateur et de coloriste de son auteur. Aucune dureté, les contours sont souples comme chez Corrège, les couleurs luisent du dedans comme chez Rembrandt. La composition est si libre qu'il semble que les figures se soient rassemblées comme par hasard et pour un instant devant la colonne antique. Il est vraisemblable que cette peinture est celle que j'ai recherchée avec d'autres en 1914, que Poussin, en 1655, offrit à M^{me} de Montemort, femme de Chantelou, et qui dut réunir quatre figures à peu près de grandeur naturelle. La Vierge est assise sur un siège, devant une colonne drapée d'un rideau ; elle tient l'Enfant Jésus dans son giron tandis que devant elle se penche, pour implorer sa bénédiction, un saint Jean d'assez haute taille. Derrière, se tient saint Joseph. Si le tableau reparu à Munich n'est pas l'ouvrage décrit par Poussin lui-même, il ne saurait lui être que de peu d'années antérieur, et de la période où le maître peignit plusieurs *Saintes Familles* analogues qui, ainsi que nous l'apprend Andresen, furent toutes gravées par Pointel. En tout cas, ce beau tableau est au rang des plus belles œuvres du début de la seconde époque romaine ; il est bien supérieur à celui de la Galerie Lichtenstein.

Julius Böhler acquit, en 1930, un tableau qui se trouvait chez un particulier en Angleterre : *La Femme adultère*. Il est notoire que Poussin traita ce thème pour Le Nôtre, en 1653. Le Nôtre offrit le tableau au roi, en 1653, et c'est ainsi qu'il entra au Louvre. La provenance de cette peinture est donc établie depuis des siècles. Or, on lit dans le journal de M. de Chantelou, rédigé à Paris, durant l'absence du Bernin, sous la date du 10 octobre 1665, une note qui atteste que Bernin avait vu chez un marchand un tableau de la *Femme adultère*. Ce devait être une deuxième version du même thème, car le tableau de Le Nôtre ne fut jamais dans le commerce. La peinture que nous reproduisons ici diffère par sa composition et sa couleur de celle du Louvre, et il ne peut être question de copie. Au premier coup d'œil, on reconnaît la main du maître. Le groupe principal est encadré de deux figures qui correspondent par leur pose, la coupe du visage, les gestes et les mains, aux tableaux de 1645. La figure inclinée, la femme adultère et le Christ semblent des variantes d'autres compositions de la même époque. Les oreilles, les mains fines, les doigts allongés, les grands orteils détachés, sont de la manière du maître, de sorte qu'aucun doute ne subsiste sur le caractère original de l'ouvrage. En outre, les couleurs sont si belles que je n'hésite pas à placer cette réplique au-dessus de celle du Louvre, connue de tout temps, qui date de cette courte période où Poussin avait sur sa palette des tons durs, froids et sans résonance. Devant un arrière-plan d'architecture d'un ton général brun-vert, se développent les couleurs lumineuses et pleines de vigueur des figures individuelles, flanquées à gauche du manteau jaune citron d'un des personnages. La draperie de la femme adultère est vert-réséda, celle du Christ rouge, l'homme qui

s'incline est enveloppé d'une étoffe d'un ton d'ivoire que l'on retrouve sur les belles peintures de l'époque intermédiaire, par exemple sur la *Mise au tombeau* de Dublin.

De la vieillesse du maître sont venues à ma connaissance, au cours des dernières années, une série d'autres peintures. Le *Paysage aux trois moines* de Montauban (63 cm. sur 85 cm.) se trouve malheureusement dans un état de conservation déplorable. Son format ne correspond pas à celui des paysages tardifs de Poussin. Bien que la provenance du tableau soit relativement bien établie, ses dimensions comme sa qualité n'ont pas été sans m'inspirer quelques doutes sur l'identité de cette peinture avec l'original qui nous est connu par les textes et par une ancienne gravure. Lorsque, au cours de l'été de 1931, un second exemplaire venant d'une collection anglaise apparut à la Galerie Julius Böhler, à Munich, d'un format sensiblement plus grand (117 cm. sur 193 cm.), mes préventions contre celui de Montauban en furent renforcées, car il n'arrive jamais qu'un original soit agrandi au double par un copiste. Le tableau récemment découvert, qui est devenu depuis la propriété du prince Paul de Yougo-Slavie, est en outre bien supérieur à la réplique de Montauban. Le fond de bolus n'a repoussé que par endroits, et sans nuire à la beauté de l'ouvrage. Le bleu du ciel et le traitement des nuages correspondent à la dernière manière du maître dans ses paysages, et surtout le second plan à la Corot, le vert, le gris et le brun du premier plan, qui rappellent Courbet, témoignent indiscutablement du caractère original du travail. Les derniers doutes sont levés par les figures toutes poussinesques, qui sont d'une facture plus poussée que sur l'exemplaire de Montauban. Le traitement des longs doigts, des oreilles et des nez, le brun-rouge des chairs et le gris des draperies, l'allure des personnages, plus expressive et plus naturelle qu'à Montauban, sont les preuves certaines que Nicolas Poussin en personne est l'auteur de cet ouvrage.

Le cas n'est pas aussi simple pour le *Paysage avec une femme se lavant les pieds*, que la Galerie Norbert Fischmann, à Munich, a acquis tout récemment d'un propriétaire anglais. Ce tableau est inférieur par son format (160 cm. sur 112 cm.) à l'exemplaire bien connu de Chantilly (1 m. 75 sur 1 m. 23). On ne saurait soutenir que la peinture qui vient d'être découverte soit l'original, puisque le tableau de Chantilly, qui, à ce que je crois, est tenu pour une copie par tous les connaisseurs, est de dimensions plus grandes ; de plus, sur le tableau de Munich, les figures sont de taille moyenne. Cette dernière peinture ne saurait donc être considérée comme l'original cherché¹.

1. Note de M. Paul Jamot : « Puisque M. Grautoff veut bien m'y inviter, je dirai que je possède une troisième version de ce tableau. Elle a figuré en 1925 à l'Exposition du Paysage Français de Poussin à Corot, au Petit Palais de la Ville de Paris (n° 282). La version dont parle M. Grautoff et celle qui m'appartient présentent un détail qui manque dans la toile de Chantilly : entre les buissons qui forment une sorte de haie séparant du premier plan le reste du paysage, apparaissent la tête et les

Le célèbre collectionneur suisse Oskar Reinhardt, de Winterthur, admirateur passionné de la peinture française, a acquis il y a plusieurs années; de Burdett-Couts, en Angleterre, un paysage héroïque (94 cm. sur 130 cm. 5), reproduit pour la première fois par Friedlaender, et qui peut passer pour un bon exemple de la



FIG. 10. — NICOLAS POUSSIN, SAINTE FAMILLE. (Au château de Robenez.)

Poussin. La construction de l'arrière-plan présente cette même simplicité que nous connaissons par les magnifiques tableaux de l'Ermitage.

Je voudrais encore signaler que le paysage italien (70 cm. sur 96 cm.) passé

dernière manière du maître.

Le même collectionneur possède en outre un *Repos pendant la fuite* (Grautoff, n° 62) qui se trouvait antérieurement dans la collection du marquis de Landsdowne; il fut acquis par le duc de Westminster en 1806, et, le 4 juillet 1924, fut acheté chez Christie, au prix de 6.400 guinées. Il est passé chez Reinhardt.

L'impression que produit un paysage (84 cm. sur 61 cm.) qui apparut à Vienne en 1923, et dont j'ai perdu la trace au temps de l'inflation, après son passage en plusieurs mains, n'est pas aussi nette. Le groupe des figures m'a inspiré quelques doutes, tandis que l'ensemble de la composition correspond à la conception qu'avait Poussin du paysage; le second plan, qui rappelle en quelque façon l'*Orphée et Eurydice* du Louvre, parle en faveur de la paternité de

épaules d'un homme qui regarde. Ce trait est bien poussinesque et constitue une présomption en faveur de ces deux versions. D'autre part, l'exemplaire de Munich, qui est plus petit que celui de Chantilly, a une dureté et une sécheresse qui ne permettent guère de le considérer comme un original. Le mien a la même dimension que la toile de Chantilly. Il a fort noirci et, avant de parvenir en ma possession, a été usé en quelque sorte par un nettoyage trop vigoureux. Tel qu'il est et jusqu'à ce qu'un nouvel exemplaire surgisse, dont la supériorité soit évidente, j'incline à y voir l'original. »

en vente publique chez Lepke, à Berlin, et qui figure dans le catalogue sous le nom de Poussin (n° 86), est une imitation tardive et sans intérêt. De même, le dessin d'un paysage classique (205 cm. sur 291 cm.), qui appartenait jadis au duc Léopold d'Anhalt, et qui de ses mains est passé entre celles de M^{me} Tony Strauss-Negbaur (l'orthographe de la signature est incorrecte), puis passa en vente publique



FIG. II. — NICOLAS POUSSIN. PYRAME ET THISBÉ. (Collection Silten, à Berlin.)

le 25 novembre 1929, chez Cassirer, est une pitoyable imitation. Le *Saint Joseph avec l'Enfant Jésus* que Wendland a indiqué comme étant de Poussin, dans la vente de sa collection, du 20 avril 1930, est aussi loin que possible du maître.

La revue berlinoise *Der Kunstwanderer* a publié, en octobre 1931, un tableau intitulé *Le fratricide de Caïn* (0 m. 525 sur 0 m. 38) venant de Fribourg en Suisse, et décrit par l'historien d'art H. Reiners. Celui-ci exprimait lui-même des doutes sur l'attribution à Poussin. Je partage ces doutes et je ne crois pas que l'ouvrage soit du maître ; toutefois, je tiens à le signaler à l'examen des critiques français pour qu'ils puissent se prononcer en connaissance de cause.

Je terminerai ici la revue que j'ai voulu faire des tableaux importants de Poussin qui ont reparu après l'achèvement de mon livre. J'aurais voulu me rendre à Paris avec tous les originaux, pour en faire une exposition et demander aux connaisseurs français d'exprimer leur opinion à leur sujet, car c'est à eux qu'il appartient de prononcer un jugement sur leur authenticité. Comme cela m'est impossible pour plusieurs raisons, je dois me contenter de leur soumettre le fruit de mes recherches sous forme de reproductions. Quelques-uns des historiens d'art français qui ont l'habitude de voyager auront peut-être vu l'un ou l'autre des originaux et pourront ainsi alimenter la discussion instituée autour de l'œuvre du grand maître français.

Je déplore qu'il n'existe pas à Paris de Société Poussin pour entretenir des correspondants dans tous les pays civilisés. Ces correspondants auraient pour tâche de signaler au centre parisien tous les tableaux ou dessins de Poussin — vrais ou faux — qui apparaîtraient dans le pays où ils résideraient. Ainsi pourraient être constituées des Archives de Poussin qui seraient le lieu de rassemblement de l'œuvre entier du maître. Poussin appartient en première ligne à la France, mais il appartient aussi au monde entier et il a dans tous les pays des admirateurs qui seraient tout disposés à collaborer à un travail de ce genre.

L'œuvre de Poussin n'est encore connue que d'une façon fragmentaire. Il est possible que nombre d'ouvrages de sa main, qui ont passé pour disparus, se trouvent chez des particuliers, en Angleterre. Beaucoup d'Anglais qui ont perdu leur fortune en ces dernières années, ont vendu sous-main leurs œuvres d'art à de nouveaux riches d'autres pays qui ne sont pas toujours des connaisseurs. Beaucoup de ces derniers ont été à leur tour ruinés par la nouvelle crise économique, et leurs trésors d'art sont passés en de deuxièmes et troisièmes mains. Il y a, à coup sûr, dans les collections américaines, des tableaux de Poussin restés inconnus à tous les biographes de ce peintre. Les tableaux de maîtres ont beaucoup changé de domicile en ces derniers temps, des œuvres d'art appartenant à des amateurs anglais, pour dissimuler leur origine, sont passées en Allemagne. Les marchands ont dû s'obliger, vis-à-vis des vendeurs, à ne pas en trahir la provenance. Ces préoccupations des marchands et des collectionneurs rendent difficile la tâche de dresser un catalogue complet et définitif des peintures de Poussin. Celui que j'ai établi en 1914 ne devait et ne pouvait être qu'un essai, et j'ai le ferme espoir qu'un de mes collègues français reprendra la tâche que je me suis donnée.

Otto GRAUTOFF.



FORAIN

LITHOGRAPHE ET AQUAFORTISTE



ÉROCE pour autrui, pour lui-même, il est mort presque octogénaire sans que la gloire et les honneurs aient désarmé sa main. Admirable et funèbre Forain qui, je pense, a pris sans regret congé de la vie avec l'espoir de n'avoir plus à subir dans un autre monde sa redoutable compagnie ! Les plus sombres figures s'éclairent à côté de la sienne, même celles de Degas et de Léon Bloy. Sous quelle noire étoile est-il né, lui dont tout, pourtant, a facilité la carrière ?

Fils d'un peintre en bâtiment, initié à l'art par les statues de Reims, sa ville natale, il rencontre providentiellement Carpeaux au Musée du Louvre, reçoit ses conseils, a la bonne fortune d'être adopté par le groupe du

Café Guerbois et de la Nouvelle Athènes, expose avec les Impressionnistes, fait des mots aussi acérés que ceux de Becque, Manet ou Degas, et connaît, pendant près de cinquante ans, dans le journalisme (*La Comédie Parisienne*, 1892 ; *Doux Pays* ; *Nous, Vous, Eux*) ce succès quotidien auquel les épreuves qui déchireront son pays — Panama, l'Affaire Dreyfus — apportent un superbe aliment en attendant que la plus terrible d'entre elles enfle sa veine et son lyrisme.

Il faut, pour situer Forain, tenir compte de l'époque et des circonstances. Un pessimisme systématique, un anarchisme de principe, le plaisir de tout sacrifier à une boutade, voilà qui est dans l'air de 1880. Le tempérament même de Forain le fait se plier aisément à ces conventions. Il y a, en effet, dans sa nature champenoise quelque chose d'impulsif et de belliqueux : plus l'attaque est vive,

1. En tête du *Fifre*, fondé par Forain, on pouvait lire : « Conter la vie de tous les jours, montrer le ridicule de certaines douleurs, la tristesse de bien des joies et constater rudement quelquefois par quelle hypocrite façon le Vice tend à se manifester en nous : c'est mon projet. »

plus il est sûr de dominer son adversaire (et l'homme est toujours son adversaire). Son trait, comme sa légende, est un réflexe, une riposte, une provocation. La puissance de la légende a précédé celle du dessin ; dès les premières illustrations, le commentaire qui décrit chaque scène vaut par sa condensation, son pouvoir de choc. Il faut maintenant à l'artiste, pour atteindre son objectif, des instruments



FIG 1. — FORAIN. AU THÉÂTRE. Lithographie.

plus rapides, un pouvoir d'intimidation plus absolu, un matériel de destruction perfectionné. Nous le voyons alors, avec beaucoup d'habileté, organiser son offensive et demander tout d'abord à Manet et à Degas et, par la suite, aux maîtres du clair-obscur, des raccourcis, une intensité, un tragique, une profondeur qu'il ignorait jusque-là. Les dons d'observation, le pittoresque et la nervosité de ses aquarelles charmantes où l'influence des Japonais se mêle à celle de Degas, de ces scènes de genre — *Au Buffet* par exemple ou *Le Boudoir* — toiles d'une technique en somme assez voisine de celle de Carrier-Belleuse ou de Gervex, de ses pastels, qui font, eux, penser à Manet, ne lui suffisent plus. Qu'il peigne ou qu'il grave, il prétend hausser le ton et, de la comédie — si noire qu'elle fût déjà — passer au drame.

Par une évolution parallèle, et l'âge aidant, le gavroche au parler traînant et haché devient un homme officiel ; ce révolté défend toutes les traditions ; ce libertin retrouve la foi. Si sincères que soient ces conversions, Forain, vêtu de ses nouveaux costumes, a l'air un peu déguisé. De même lorsqu'il aborde la grande pein-



FIG. 2. — FORAIN. AU RESTAURANT. Lithographie.

ture. Dans son noble désir de dépasser l'anecdotique nous le voyons, avec une sorte de génie, entrer dans la peau de Rembrandt et de Daumier, imiter leurs moyens, se donner l'illusion et nous la communiquer aussi, d'être leur héritier. Est-ce dans la peinture, qui fut la grande occupation de sa vieillesse, que Forain s'est le plus pleinement réalisé ? A notre sens la couleur apparaît chez lui comme un agrément un peu superflu. Qui veut connaître sa grandeur doit la chercher surtout dans l'œuvre en blanc et noir.

*
* *

Tout jeune, et sans doute tenté par les faciles succès de Rops, Forain a gravé

sur cuivre. Le catalogue que Marcel Guérin a publié chez Floury en 1910 et 1911 nous permet de revoir ces premières eaux-fortes : quelques-unes d'entre elles — *Les Deux gommeux*, *Le Départ de l'Etoile* — ont paru en 1876 (Forain a vingt-quatre ans) dans *Paris à l'Eau-Forte*. Le dessin nerveux, mais sans densité, pourrait être de Somm ou de Grévin. Il y a plus de décision dans *Les Danseuses dans leur*



FIG. 3. — FORAIN. LE CABINET PARTICULIER. Lithographie.

loge, dans ce *Café de la Nouvelle Athènes* (que Marcel Guérin rapproche justement du report autographique de Manet inspiré par le même décor) et dans *Le Quart d'heure de Rabelais* ; pour la première fois la pointe sèche apporte un élément fiévreux à cette petite scène où déjà nous respirons l'odeur maussade particulière à tant d'estampes de Forain. Un grain (à l'emploi duquel on peut reconnaître également l'influence de Manet) colore les deux frontispices de *Marthe* : le premier, refusé, représente une femelle aux bas rayés s'appuyant sur un parapluie, l'autre, publié par Derveaux en 1879, et qui est dans l'esprit de Rops plus que de Degas, une fille au litre. Les cinq planches illustrant les *Croquis Parisiens* de Huysmans (Henri Vatton, 1880) verront s'affirmer l'ampleur du trait, le pou-

voir expressif des caractères (*L'Ambulant*, *Le Nœud de cravate*) ; mais, malgré tout, ni *La Traite des Blanches* (vers 1886) ni *Une loge au café-concert* ne laissent deviner dans quel sens évoluera le dessinateur.

Entre ces débuts hésitants et les premières lithographies, décisives, il y a vraiment un abîme. Contrairement à ce qu'on déplore chez la plupart des humoristes qui, dans l'exercice quotidien du journalisme, perdent leurs dons, Jean-Louis



FIG. 4. — FORAIN. FEMME A SA TOILETTE. Lithographie.

Forain, illustrateur du *Courrier Français*, de *La Vie moderne*, du *Figaro*, conquiert peu à peu sa personnalité et l'on ne saurait trop insister ici sur la part de la volonté dans cet élargissement.

C'est vraisemblablement aux abords de 1890 qu'il s'initie au métier lithographique. Après avoir confié au tireur Belfond ses premiers essais, comme Whistler il devient son propre imprimeur, choisit ses encres, ses papiers, varie la pression ou les essuyages, de sorte que chaque planche, tirée à peu d'exemplaires — le chiffre moyen en sera de deux à quinze et ne dépassera pas cinquante — comporte des épreuves très différentes. La rareté des amateurs explique ces petits tirages. L'Amérique, encline à considérer la lithographie comme un art inférieur, et qui, plus tard, devait se disputer les eaux-fortes et les toiles, demeura

peu sensible à ces estampes. Pour nous, au contraire, jamais l'auteur de *Doux Pays* n'a mieux exprimé son tempérament et son siècle que dans ces belles séries qui comportent tant de variantes et se classent, tout naturellement, en *Cabinets Particuliers*, *Loges*, *Coulisses*, *Toilettes*, *Scènes d'audience*, *Scènes de grève*.



FIG. 5. — FORAIN. SCÈNE DE GRÈVE. Lithographie.

L'inspiration reste en général prisonnière des lieux où le mâle et la femelle se cherchent, s'unissent sans joie, luttent pour la vie dans une atmosphère difficile. Doué d'un sens incontestable de l'action, habile à découper une scène — ce mot entendu dans tous les sens, et particulièrement, dans celui qu'aiment à lui donner les femmes — à choisir la crise décisive, Forain, comme Mirbeau — et n'aurait-il pas dû l'illustrer ? — réduit l'humanité à quelques types puissants, mais d'une psychologie assez courte : pierreuse, grue, mère Cardinal, boursier, peintre, etc... Cinq ou six décors lui suffisent pour planter sa comédie : les loges, les coulisses, le restaurant, la chambre à coucher, le cabinet particulier, l'atelier. Souvent nous le voyons reprendre obstinément un même thème comme on remâche un vieux grief

(il n'y a pas moins de dix versions de *La Friction après le Bain*). Ces estampes n'ont point de légende : à nous d'en graver une sur la pierre. Le style même est celui d'un polémiste : il gifle, il insulte. Le clair-obscur, dont usa si souvent Daumier, et Carrière après lui, pour relier tendrement les formes, apparaît ici comme le complice d'une action criminelle ou louche, l'entremetteur qui favorise toutes les hostilités, tous les malentendus.



FIG. 6. — FORAIN. L'AUDIENCE. Lithographie.

Quel témoignage incomparable ces compositions nous apportent sur l'époque 1890-1900, sur les milieux financiers ou parlementaires et sur la bourgeoisie française. Avec quelle verve elles illustrent les mots Panama, Affaire, redingote, haut-de-forme, corset, voilette, cabinet particulier ! Déjà nous mesurons à quel point ont changé les silhouettes du politicien, type Arthur Meyer, du métèque ou de l'artiste tels que Forain les a définis, de l'homme d'affaires à favoris et à moustaches, envahi par la graisse, conservant où qu'il soit son chapeau sur la tête, serrant rageusement sa serviette ou son parapluie, mâchonnant un cigare, aux aguets ou repu. La femme, ici, c'est presque toujours l'être traqué, qui se vend sans plaisir et pour qui le problème financier compte seul. Qu'elle s'agite sous la robe de ballerine ou, dévêtue, dans un meublé ; c'est le déversoir nécessaire et

haïssable. Alors même que l'artiste, hanté par Degas, l'observe à sa toilette, sortant du bain ou s'essuyant, recroquevillée comme une araignée, les crins tombant, mains et pieds mêlés, quelque éclat qu'ait cette outre dure et ronde, il esquiv



FIG. 7. — FORAIN. L'HOTEL. Lithographie.

le sourire et le regard¹, tout ce qui peut avoir quelque douceur et mériter l'indulgence. Un mobilier précis, banal, cruel, prévoit le geste. Une atmosphère d'ennui, de crime presque, règne dans les lieux consacrés au plaisir (voyez *Le Restaurant*, une des premières et des plus dramatiques lithographies). Les six planches intitulées *Cabinets particuliers* (plusieurs sont vraiment ses chefs-d'œuvre) groupent autour du rectangle blême de la table, tendue comme un lit, l'homme chauve, plié sur les cours de la Bourse, solitaire et gavé, tournant le dos à deux petites, bêtes en chemise qui potinent en face de l'immense miroir, témoin muet, échangeant des propos dont nous devinons le vide dans une odeur de cigare froid, de banquette poussiéreuse et maculée. Un sentiment d'horreur nous étreint devant ces tables de nuit où l'on a posé en hâte un haut-de-forme, devant ces meublés où l'on dirait que l'homme aussi bien que la femme ont peur d'entrer (*L'Hôtel*), devant ces petits déjeuners servis par une mère qui fait le ménage. Les accessoires qui, chez Lautrec, semblaient par leur gentillesse sortir de maisons japonaises — le peignoir, la serviette, les flacons, le savon, la brosse à dents, la brosse à cheveux — tout ce qui dans *Elles* était adorable — la baignoire aussi bien que le fauteuil ou la cheminée — paraît ici tragique, hostile, usé. Une espèce de féerie

1. Les portraits de Forain sont rares. En lithographie *M^{me} de Bonnières*, *Colette Willy*, *Renoir* ; en eau-forte, lui-même (*Forain en chapeau*, *Forain en béret*), son fils *Jean Loup*, *J. K. Huysmans*.

illuminait les plateaux de théâtre de Degas, les bonds des danseuses ; ici la salle ; les coulisses, les loges sentent la pauvreté, la monotonie d'un métier qu'aucune illusion ne transfigure. Le soleil, on le sent, n'entre jamais en ces lieux, ni l'amour, les mêmes gestes se répètent sans espoir. Et quand Forain veut hausser le ton,



FIG. 8. — FORAIN. L'AVOCAT PARLANT AU PRÉVENU. Eau-forte.

lorsqu'il montre, dans ses *Scènes de grève*, l'orateur, dressé sur une sorte de piédestal, haranguant, provoquant un peuple en casquette sur qui pèse le ciel d'orage ; même quand, dans la planche intitulée *En Grèce* (1897), il semble annoncer la pathétique série des dessins de guerre, même lorsqu'il campe, dans ses *Scènes d'audience*, le gros « cipal » contenant le public prêt à envahir la salle, la mère et les enfants déboutés, nous nous sentons blessés en plein visage par cette absence de sympathie, qui devient ici une vertu, ce besoin d'avilir, ce lyrisme au vitriol, respiré chez Huysmans, son meilleur ami, chez Mirbeau, chez Bloy, chez Tailhade.

Pourtant ces lithographies comptent parmi les plus puissantes du ^{xix}e siècle. L'emportement du trait, souvent cassé, à angle droit, cette espèce de mau-

vaie humeur qui donne aux hachures parallèles l'aspect d'une bordée d'injures, cet art de ramasser l'ombre autour des formes, de créer un pathétique menaçant fait la force de telles images. Elles surpassent incontestablement les illustrations qui les ont souvent inspirées. Que nous voilà loin de la maigreur des premiers



FIG. 9. — FORAIN EN CHAPEAU. Eau-forte.

dessins à la plume ou au pinceau! Évidemment, sans Degas¹, nous n'aurions jamais eu ces nus comme flagellés. Mais tandis que Degas, même dans ses scènes de genre, demeure distant et préoccupé avant tout par les exigences plastiques, Forain, chroniqueur, reste dans le plan de la comédie bourgeoise, décrit des situations plus que des caractères, sous-entend un mot, bref se pose en témoin d'une époque à laquelle son nom reste définitivement attaché.

Il est dommage que l'indifférence des amateurs l'ait conduit à se désintéresser d'un procédé où vraiment il était passé maître. Bientôt, lui, jadis si curieux des effets différents qu'on doit au lavis, aux grattages sur pierre, à l'estompe, cesse d'être son propre imprimeur et se contente de reports. Quelques portraits — quatre Renoir notamment — de rapides nus attendent toujours d'être édités en album par Vollard. La dernière litho-

1. « Ce petit Forain, disait Degas, me tient encore par le pan de l'habit, mais il ira loin s'il me lâche. » On prêterait encore à Degas ce mot : « Il peint les deux mains dans mes poches. »

décrites : *Conseil juridique*, *Groupe de Joueurs*, *L'Avocat invectivé*, *La Femme adultère*, parallèles à des cuivres d'une inspiration semblable.



FIG. 10. — FORAIN. APRÈS LA SAISIE. Eau-forte.

Depuis ses essais de jeunesse, Forain, nous l'avons vu, avait abandonné la

taille-douce. Sous quelle influence, à la fin de 1908, la passion de l'eau-forte le reprit-elle avec une violence telle qu'en moins de deux ans plus de cent cuivres ont été attaqués par lui ? L'inspiration a changé de caractère. A l'emprise de



FIG. II. — FORAIN, LE CALVAIRE. Eau-forte.

Degas se substitue celle de Rembrandt et de Daumier. Sans abandonner complètement son répertoire favori — femmes nues à leur toilette, modèles au repos, coulisses, cabinets particuliers — il tente de s'évader de l'atmosphère naturaliste qu'on respirait dans la première partie de l'œuvre. Non seulement le choix des sujets mais la technique même montrent qu'il aspire à une noblesse nouvelle. Fait assez paradoxal : tant qu'il a dessiné sur pierre, il semble n'avoir admiré Daumier que d'assez loin. Aujourd'hui, c'est le dessin même de ce dernier qu'il semble transposer sur cuivre, nous donnant ainsi l'illusion de ce que Daumier (qui n'a laissé qu'un croquis à l'eau-forte) eût réalisé par ce procédé. Mettre en

scène certains personnages de l'auteur des *Gens de Justice*, là ne se bornent pas, en effet, les affinités ; ce que nous retrouvons, chez Forain, c'est la vision, par grandes masses, du dessinateur du *Silène*, de *La Soupe* ou de *La Parade*, la définition des volumes essentiels à l'aide de traits hachés, cassés, fiévreux qui se neutralisent et suggèrent une forme en mouvement. *Après la Saisie* (1909) — la première eau-forte importante — *La Sortie de l'Audience*, *Le Prévenu et l'Enfant*, diffèrent sensiblement,



FIG. 12. — FORAIN. LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGE (1^{er} ÉTAT). Eau-forte.

sinon par le sentiment, du moins par l'écriture, de ce que Forain avait traité jusque-là. Ces eaux-fortes, en général, ont été précédées par des toiles.

La série du *Retour de l'Enfant prodigue* inaugure le cycle inspiré par l'Ancien et le Nouveau Testament. C'est naturellement à Rembrandt, dont Forain jadis a copié les toiles au Louvre, qu'on pense d'abord ; le groupe du père debout, prêt à chanceler et soulevant le fils agenouillé et demi-nu, est emprunté textuellement à l'eau-forte de Rembrandt, mais la scène, au lieu de se dérouler sur le parvis de la demeure, est située à l'orée d'un bourg dont on aperçoit au loin les maisons. Rembrandt précisait les visages ; Forain les élude pour n'évoquer qu'une étreinte terrible et qui a l'air d'une lutte ! Le père est chauve, et nous reconnâtrions presque en lui un des boursiers du temps de Panama ou de l'affaire Humbert. Si la compo-

sition est rembranesque, tout, le dessin elliptique, ces indications légères, à peine mordues, et jusqu'à ces linéaments fiévreux qui sculptent les nuages mêmes, évoque les croquis à la plume de Daumier. Cet aspect sculptural, nous le retrouvons dans



FIG. 13. — FORAIN. LE CHRIST DÉPOUILLÉ DE SES VÊTEMENTS. Eau-forte.

La Sortie de l'Audience, avec le groupe pathétique de la mère et des enfants dominé par les avocats qui, dressés au-dessus des bureaux, ont l'air d'apparitions. Ce dessin sommaire, mais décisif, des travaux postérieurs l'affaibliront souvent ; l'intervention du vernis mou ou de l'aquatinte détruiront la simplicité de l'effet initial au profit de contrastes trop « voulus » et d'un pathétique un peu plaqué. Certes rien n'est, en général, plus déraisonnable que la manie qu'ont les amateurs de préférer l'état rare à l'état définitif, avec lequel le graveur atteint seulement son but. Pourtant, dans le cas de Forain, qu'il ait attaqué son cuivre à l'eau-forte ou à la pointe sèche, en règle générale, moins la planche est couverte plus l'inspi-

ration est sincère. C'est qu'il n'a ni les ressources intérieures ni la technique suffisante pour poursuivre, comme Rembrandt, un effort en profondeur. Aussi s'en



FIG. 14. — FORAIN. APRÈS L'APPARITION. Eau-forte.

tire-t-il par des subterfuges. Et, pour tout dire, souvent des artifices de peintre font ici tort au graveur.

La récente rétrospective du Théâtre Pigalle prouvait, en effet, à quel point, entre Forain et les génies que l'ont nourri, les analogies restent superficielles. Parlons d'abord du sentiment. Tous les clairs-obscurs du monde n'arriveront jamais à illuminer ces Christ fiévreux comme des larrons et à nous baigner dans le sublime. Pour croire en Dieu il faut d'abord croire en l'homme. Mais ceci ne serait rien : partir sans cesse en guerre contre les autres, contre soi-même, cela aussi a sa grandeur et Goya n'est pas diminué par Rembrandt. Le plus grave c'est que, lors-

qu'il peint, Forain, assez influençable en somme, se contente souvent d'une assimilation en surface. Daumier recherchait l'atmosphère de la Chambre, les couloirs du Palais, les gares, parce que l'éclairage y soulignait toujours l'architecture des personnages, l'armature du décor. Que voyons-nous dans les peintures de Forain ? Des plaques blafardes tombant arbitrairement sur des visages, sur des mains ; d'impulsifs coups de brosse définissant avec une feinte assurance une action trop emphatique, bref quelque chose de forcé qu'il ne faut pas confondre avec la vraie force. Peut-être, malgré d'admirables dons d'observation, ce qui a manqué surtout à Forain c'est cette mémoire visuelle qui permet au souvenir de sculpter encore le réel et de continuer, loin du modèle, une lutte d'où les apparences sortiront grandies. Ses tableaux les plus vivants sont à peine couverts : voulant approfondir, il devient théâtral. C'est qu'un lyrisme à froid le soulève alors que dans ses dessins, dont la valeur documentaire est considérable, il fonce sur une proie chaude. Il en va de même pour ses eaux-fortes : les plus enlevées sont les plus heureuses.

N'accusons pas Forain d'avoir appelé les maîtres à son secours : ils ont répondu à l'appel. Comment résister au pathétique qui se dégage, par exemple, des planches inspirées par *Le Calvaire* ? A gauche, isolé, le groupe des saintes femmes soutenant la Vierge ; à droite les bourreaux dominés par l'échelle ; au premier plan deux ouvriers, tête courbée. La composition, cette fois, n'appartient qu'à Forain. De même *L'Apparition* (premier état) reste inoubliable avec ce grand vide ménagé au centre de la planche et dont l'artiste a si bien reconnu la beauté qu'après avoir chargé sa planche de travaux à la pointe sèche, il est revenu, par la suite, à la simplicité du premier état. *La Fraction du pain*, *Le Repas à Emmaus*, *La Rencontre sous la voûte*, *Le Christ portant sa croix*, *La Pietà*, témoignent du superbe effort accompli par l'artiste pour exprimer la jeunesse éternelle du vieux drame, pour trouver d'autres certitudes que dans la violence, pour atteindre enfin à la sérénité. Y parvient-il ? L'amour, hélas ! manque encore trop ici. Dans cette histoire, nous avons l'impression que Forain ne voit qu'une histoire, pareille aux autres, qu'un procès, qu'une « affaire » soulignant, une fois de plus, la bassesse humaine. Il démasque le traître, le bourreau, le mauvais larron ; mais Jésus, dont il cherche avec désespoir à préciser le visage (voyez notamment les états successifs du *Repas à Emmaus*) se refuse à lui. Cet échec a d'ailleurs son pathétique. Si Forain, malgré sa fièvre, émeut rarement, pourtant, par une sorte de familiarité qui est bien à lui, par ce ton peuple dont il ne se départira jamais, par ces anachronismes volontaires, les scènes qu'il traite demeurent vivantes, actuelles. Voyez, par exemple, *La Femme adultère*, thème fait, par sa violence, pour l'inspirer : des hommes en redingote et en faux-col, traînent sauvagement une femme nue ; ces pharisiens sont des Parisiens et nous ne cherchons pas à savoir si la scène se déroule dans un temple ou dans un salon moderne.

L'œuvre gravé semble se clore sur cette dernière planche. Mais il convient



W

Forain

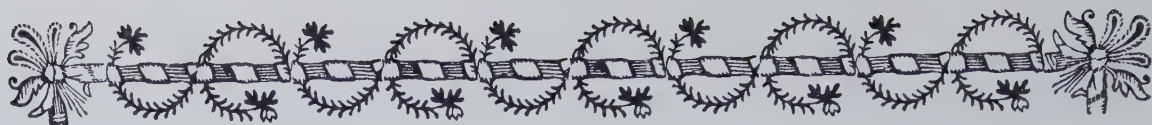
FORAIN
La fraction du pain
Eau-forte originale, 2^e état

d'ajouter aux cent eaux-fortes décrites par Marcel Guérin un certain nombre de planches postérieures, inspirées notamment par Lourdes (*L'Entrée des Piscines*, *La Miraculée*, *L'Imploration devant la grotte*, *Le Miracle du Saint-Sacrement*), sans compter plusieurs variantes non cataloguées (entre autres *Le Départ de l'Enfant prodigue*) et plusieurs esquisses sur cuivre. Des épreuves d'essai, parfois de simples maculatures, reprises par l'artiste, ont été souvent transformées en dessins originaux. Enfin, parallèlement aux tableaux et aux sépias que lui inspirèrent les années terribles, Forain a gravé quelques planches de guerre, peu connues, notamment *En Captivité* (une famille près d'un Calvaire) et *Le Retour au Foyer*, œuvres que Campbell Doodgson a décrites dans le livret de l'exposition Knœdler et qui montrent la nécessité d'ajouter un supplément au catalogue, si précieux à tous égards, de Marcel Guérin.

Les commentaires les plus divers ont accompagné la mort de Forain et tels dithyrambes ont montré, une fois de plus, combien le sens des proportions fait défaut à notre critique. Au dire de certains, parce que, comme Gavarni, « il a la légende », il dépasserait Daumier même. Un récent ouvrage, *En écoutant Forain*, contient cette assertion étrange : « Au Cabinet des Estampes, j'ai fait étaler côte à côte l'album de Forain, l'album de Rembrandt : la comparaison ne tourne pas toujours à l'avantage du maître hollandais. » Juger ainsi, c'est cruellement desservir qui l'on aime. Au contraire, dans le meilleur, je dirais presque dans le seul portrait véridique qu'on ait tracé de Forain, M. Pol Neveux, son ami, son compatriote, alors même qu'il est le plus admiratif, ne se départit pas de la mesure nécessaire : « Forain voit comme Maupassant et pense comme Rivarol. Il ne faut pas dissocier en lui le dessinateur, le peintre, le graveur, du moraliste, du satiriste et du partisan. Il occupera dans l'histoire une place éminente et bien à lui, intermédiaire entre la littérature et l'art. »

N'est-ce pas précisément lorsque Forain fait figure de témoin et d'accusateur, sur cuivre ou pierre, que tous ses dons se trouvent concentrés et comme sublimés ? Condamné, par tempérament, à n'être grand que dans la violence, à ne trouver de certitude que dans le mépris, d'inspiration qu'en broyant du noir — mais quel noir ! — Forain est l'homme du drame : il lui faut une arme effilée. L'acte seul de graver aiguise ses griefs et sa puissance est décuplée.

Claude ROGER-MARX.



BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

Par GEORGES WILDENSTEIN.

ART FRANÇAIS

Voici déjà longtemps que nous aurions voulu donner cette revue des principaux ouvrages concernant l'art en France depuis ses origines, mais les nécessités de l'actualité se font sentir même à la *Gazette des Beaux-Arts*. L'Exposition de Londres, le désir de présenter à nos lecteurs des travaux originaux plus développés que les articles habituels de la *Gazette* ou l'analyse de découvertes importantes publiées dans les grandes revues étrangères, tout cela, depuis quelques mois, a un peu restreint la place réservée aux comptes rendus de livres. Ce retard sera bientôt réparé. Je m'excuserai cependant de devoir être un peu plus bref que je ne l'aurais désiré.

OUVRAGES D'ENSEMBLE

Le beau volume de M. LOUIS RÉAU, **Histoire de l'expansion de l'Art français** (Pays scandinaves, Angleterre, Amérique du Nord. — Paris, Henri Laurens, 1931, 25 × 171, 508 p., 40 pl. hors texte), continue la série des études par lesquelles il a renouvelé un sujet dont le vieux livre de L. Dussieux ne donnait qu'un premier aperçu. Après les Pays-Bas, les pays allemands, tchèques et hongrois, il traite de la Scandinavie, de l'Angleterre et de l'Amérique du Nord. Pour chacune de ces trois régions, après un examen de l'ensemble des relations françaises avec les pays étudiés, il donne une courte monographie des artistes les plus éminents. Chaque chapitre comporte une bibliographie sommaire du sujet. Enfin le volume se termine par la publication d'importants documents inédits, datant pour la plupart du XVIII^e siècle.

L'utilité de l'ouvrage de M. Réau est attestée par son sujet même et par la valeur de son auteur. Il rendra, nous en sommes assuré, les plus grands services à tous les historiens de l'art, quelques petites querelles qu'on puisse lui faire au passage : des erreurs ou des omissions sont impossibles à éviter dans un ouvrage de cette importance.

Parmi tant de mérites, il convient de distinguer tout spécialement l'un d'eux. La documentation

de M. Réau est parfaite quant aux époques passées mais son information est aussi complète pour le temps présent. Il a marqué avec beaucoup de sûreté l'évolution de notre influence artistique et montré que cette influence est désormais réciproque, en ce qui touche l'Amérique, par exemple. La naissance ou le développement des écoles nationales étrangères évincent peu à peu les œuvres françaises mais, grâce aux dieux, la France, et surtout Paris, continuent d'être un centre, un foyer auquel les artistes de toutes les écoles éprouvent le besoin de se réchauffer.

M^{lle} Denise Jalabert a entrepris, avec un beau courage, d'exposer, en 215 pages, l'histoire de la sculpture française (**La sculpture française**. — Paris, librairie Armand Colin, 1931, 195 × 145, 218 p., XXXII pl.).

Ce petit volume, qui n'entend point rendre compte des œuvres de tous les sculpteurs, réussit fort bien, par contre, à exposer l'évolution de notre école depuis la naissance de l'art roman jusqu'à Carpeaux. Le seul regret que nous exprimerons est que l'auteur n'ait pas poussé jusqu'à notre temps : la clarté de son esprit et de son style eussent fait merveille, nous en sommes sûr, pour expliquer le développement naturaliste qui suivit Carpeaux et la réaction qui continue encore sous nos yeux. La série entreprise par MM. Aubert et Vitry étant restée interrompue, le livre de M^{lle} Jalabert est la seule histoire complète de la sculpture française que nous possédions. Etudiants et amateurs la remercieront également de l'avoir écrite.

Le livre de M. Eric G. Underwood, dédié aux amis du Louvre (ERIC G. UNDERWOOD. — **A short history of French painting**. — Oxford, University press, 1931, 22 × 14, XIII-356 p., 50 ill.), est parfaitement caractérisé par le sous-titre qui figure sur la bande de garantie du volume : « L'histoire de la peinture française depuis 1230 jusqu'à 1930, écrite en langue non technique et illustrée de 48 planches. »

Chaque chapitre du texte débute par une vue

générale de la période envisagée, suivie de courtes monographies des artistes principaux de cette période. Cet exposé est très vivant, évidemment un peu rapide, ce qui n'étonnera pas, et, en général, ne contient rien qui ne puisse être approuvé par les historiens d'art français.

C'est sans doute aussi le désir de plaire à un public peu au courant de l'histoire de l'art qui fait passer si vite M. Underwood sur les débuts de l'art français (13 pages sur la miniature, 7 pages sur les primitifs, 14 sur la Renaissance, 2 lignes sur la peinture murale au moyen âge). Consolons-nous en pensant que ni Marcoussis ni Lotiron ni Picabia ne sont absents de ce volume.

Les appendices sont très originaux.

Une sorte de tableau chronologique, intitulé « Pupil Pedigree », nous rend compte des influences subies par nos artistes et, en quelque sorte, de leur généalogie. C'est ainsi que nous voyons Ary Renan descendre de Puvis de Chavannes, qui lui-même descend de Scheffer, fils, avec Delacroix, Géricault et Cogniet, de Guérin, lequel, avec ses frères Menjaud et Blondel, est le fils de J.-B. Regnault, lui-même fils de Vien. C'est du plus haut intérêt.

Un autre appendice signale, à côté des principaux événements artistiques français, les événements importants de l'histoire anglaise et américaine. Les résumés d'histoire de France sont vigoureux et courts. Charles IV le Bel, événements du règne : mort sans enfant. Charles V, événements du règne : fondation de la Bibliothèque Nationale, expulsion des Anglais. Louis XI, événements du règne : unité de la France, introduction de l'imprimerie. Les derniers synchronismes sont les suivants ; en France : la guerre mondiale, la réannexion de l'Alsace, Derain et Picasso ; en Angleterre et en Amérique : Edward VII, Georges V, Wilson-Steer, Orpen, John, Sickert, Wells, Shaw, Bennett, Galsworthy, la Radio.

Ce curieux petit livre est peut-être parfaitement adapté au public anglais. En France, il rendra plus de services par les idées ingénieuses qui ont dicté son plan que par la manière dont celui-ci est réalisé.

Le livre de M. Wilenski (R. H. WILENSKI. — **French painting.** — London, The Medici Society, 1931, 24 × 16, xxxii-350 p., 144 pl.) est très différent de celui que nous venons d'analyser ; il étudie notre peinture française depuis les origines, qu'il fixe aux peintures de vitraux, jusqu'aux temps présents, représentés par les surréalistes. Chacune des huit parties du livre, après une introduction générale, groupe les faits intéressants de la période autour de quelques grands maîtres. M. Wilenski, sauf peut-être en ce qui concerne la peinture décorative romane et gothique, toujours négligée, paraît informé de première main. A lire son livre, on s'aperçoit qu'il connaît bien, non seulement l'œuvre de nos peintres, mais ce que nos critiques les plus accréd-

ités et les plus récents ont écrit sur eux. Il est au courant des dernières modes de l'histoire de l'art et traite avec déférence Georges Dumesnil de La Tour, après les Le Nain, bien entendu. Il sait que le cubisme est une renaissance classique. Il sait même l'itinéraire des surréalistes dans leur exploration du royaume des songes.

Les listes qu'il donne des œuvres des plus célèbres de nos maîtres peuvent être utiles, en l'absence des grands manuels courants écrits en français, même aux lecteurs de notre pays.

ARCHÉOLOGIE

En ce domaine, les œuvres sont moins abondantes. L'avant-dernier congrès de la Société française d'Archéologie (SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ARCHÉOLOGIE. — **Congrès archéologique de France. XCIII^e session tenue à Orléans en 1930.** — Paris, A. Picard, 1931, 23 × 14, 732 p., fig. et pl.) s'est tenu à Orléans, dans une région sans unité archéologique, mais très variée, que recommande cependant aux archéologues la présence de très importants monuments. On sait ce que sont les publications du Congrès archéologique : la réunion de monographies des monuments importants de la région visitée par le congrès. Ces monographies, volontairement sèches et dépouillées, valent par leur objectivité même et présentent aussi un grand intérêt par le fait qu'étant l'œuvre d'archéologues compétents, elles font les comparaisons nécessaires avec des monuments d'autres régions et d'autres époques. Ainsi prennent-elles une valeur durable et servent-elles de base, pendant de longues années, aux travaux de vulgarisation.

La 93^e session de la Société Française d'Archéologie a permis aux congressistes de visiter les monuments d'Orléans et de Montargis, l'abbaye de Ferrières-en-Gâtinais, Château-Landon, Meung, Cléry, Beaugency, Puiseaux, Pithiviers, Châteaudun, Jargeau, Germigny, Saint-Benoît et Sully-sur-Loire. Sainte-Croix d'Orléans a été étudiée par le chanoine Chennesseau qui parle également de Saint-Euverte. Ferrières-en-Gâtinais, l'illustre abbaye bénédictine, est décrite par Marcel Aubert ; Château-Landon par M. Deshoulières ; le D^r Lesueur semble avoir mis tout à fait au point l'histoire de Châteaudun et M. Jean Hubert fait une sorte de restauration idéale de l'église malheureusement très restaurée de Germigny-des-Prés. La monographie, par M. Marcel Aubert, de Saint-Benoît-sur-Loire est très approfondie. Ce beau travail, dont l'auteur mentionne avec soin tout ce qu'il doit à ses prédécesseurs et à ses contemporains, ne néglige rien, de l'histoire au mobilier.

Ce volume continue dignement l'incomparable série établie par la Société Française d'Archéologie, et sert de toute manière l'histoire et l'art français.

M. Marcel Aubert vient également, en collaboration avec M. Jean Verrier, de nous donner une excellente monographie de l'abbaye des Vaux-de-Cernay (MARCEL AUBERT. — **L'Abbaye des Vaux-de-Cernay. Histoire et description de l'Abbaye.** — MARCEL AUBERT ET JEAN VERRIER. — **Catalogue des objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance de la collection du baron H. de Rothschild.** — G. C., 1931, 34 × 25, préface, introduction, 174 p., fig., 72 pl.) accompagnée d'une description des objets d'art du moyen âge et de la Renaissance qui appartiennent à son propriétaire actuel, M. le baron Henri de Rothschild et qui y sont conservés.

L'illustre abbaye, fondée en 1118, avait connu diverses vicissitudes jusqu'à la Révolution française qui, après avoir dispersé les moines, détruisit tout ce qui ne put être dérobé. C'est aux soins de la famille de Rothschild que l'on doit la conservation de ce qui restait en 1873 des bâtiments conventuels et le rassemblement des objets mobiliers qui avaient appartenu à l'abbaye. La description archéologique faite par M. Marcel Aubert ne laisse rien dans l'ombre et analyse pierre à pierre les bâtiments subsistants ; d'importants documents inédits viennent la corroborer. Dans la description des objets d'art de la collection de M. Henri de Rothschild, parmi maintes œuvres intéressantes, il faut relever de belles pièces de mobilier du xv^e et du xvi^e siècles. On ne saurait trop louer le pieux dessein de familles qui, ayant acquis et sauvé les restes de monuments aussi intéressants pour notre histoire, leur assurent par des publications aussi magnifiques la seule immortalité qui semble véritable : celle du livre.

C'est par suite d'une fâcheuse erreur que le bel ouvrage posthume de Camille Enlart, consacré à l'archéologie française dans le proche Orient (CAMILLE ENLART. — **Les monuments des Croisés dans le royaume de Jérusalem, architecture religieuse et civile.** — Paris, librairie orientaliste Paul Geuthner, 2 vol. de texte 28 × 22, 1^{er} vol., 1925, xvi-214 p., 16 fig. dans le texte ; 2^e vol., 1928, ii-542 p., 70 fig. dans le texte ; 2 atlas 34 × 35 contenant 196 planches), n'a pas été jusqu'ici signalé dans cette revue d'une manière digne de lui.

L'œuvre immense de M. Camille Enlart offre un chapitre particulièrement séduisant, celui qu'il a consacré à l'étude des monuments nés au moyen âge, sous l'inspiration française, hors de notre pays, dans la péninsule ibérique comme en Italie, en Norvège comme en Angleterre. Quelques années après la guerre de 1914, Enlart avait complété les visites que, vingt ans auparavant, il avait commencé de faire en Syrie et en Palestine. C'est ainsi qu'il s'est décidé à grouper dans ces quatre volumes l'ensemble de nos connaissances sur tout ce que les Croisés ont laissé dans le royaume de Jérusalem.

Le premier volume est consacré aux caractères généraux de l'architecture et du mobilier. Le

deuxième donne des monographies. Deux volumes de planches illustrent le texte. Cette œuvre est un véritable *corpus* des connaissances que l'on pouvait avoir de ce beau sujet au moment de la mort de Camille Enlart. Sans doute, sur bien des points, il eût, s'il eût vécu, complété, amélioré sa documentation ; mais ce sera l'un des honneurs de notre « mandat » sur la Syrie que d'avoir suscité des travaux nouveaux sur quelques-uns des monuments qu'Enlart n'avait pu qu'apercevoir, tels ceux de M. Paul Deschamps parus ici même. Et comment rester insensible à l'aveu que faisait l'auteur lui-même : « J'ajoute, avec beaucoup de tristesse, que mes forces physiques avaient atteint leur limite de résistance et que l'âge ne me laisse pas l'espoir d'étudier ce qui reste à faire connaître de l'art religieux et surtout de l'art militaire des Croisés. »

Avec M. Paul Léon, remercions M. Rémy Delauney, à qui nous devons l'excellente et scrupuleuse édition de l'œuvre posthume du grand archéologue.

SCULPTURE MÉDIÉVALE

HENRI FOCILLON. — **L'art des Sculpteurs romans.** — Paris, Ernest Leroux, 1931, 26 × 20, xii-296 p., L pl. (Études d'Art et d'Archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon).

Voici la somme de cent ouvrages et de mille articles. Elle est l'œuvre d'un homme qui a voué sa vie à l'art et qui veut n'ignorer aucune forme matérielle ou intellectuelle, l'œuvre d'un esprit en continuelle communion avec son siècle, avec les artistes qu'il aime et qu'il sert, avec les philosophes, avec la jeunesse enfin qu'il forme patiemment.

Les uns ont pu retrouver et suivre l'inspiration initiale des œuvres sculpturales romanes ; d'autres l'accord de cette sculpture avec la construction ; d'autres son accord avec le décor floral ou géométrique ; d'autres son caractère religieux ou social ; d'autres les apports que l'Orient a faits à notre Occident ; d'autres encore l'évolution qui, de la stylisation, mène les sculpteurs romans aux portes du réalisme. Dans le livre de M. Focillon, toute cette information se retrouve mise au point, éclairée, ordonnée par un des esprits les plus curieux et les plus clairs que notre histoire de l'art ait connus.

Qu'on ne se méprenne pas, cependant, sur notre jugement. Ce livre n'est rien moins qu'une compilation. Les vues les plus originales l'animent : grâce à l'auteur lui-même, grâce à ses élèves, les conséquences des théories qu'il expose peuvent changer totalement l'orientation de l'histoire de l'art roman.

Admirablement informé de toutes les influences qu'ont subies les sculpteurs romans, M. Focillon, au contraire de trop nombreux prédécesseurs, n'en néglige aucune. Il insiste beaucoup sur l'Orient, qu'il retrouve même à travers l'entrelacs irlandais, mais il n'oublie ni les restes de l'Antiquité ni le

Nord. Les artistes de l'époque romane ont connu et imité les œuvres d'art les plus diverses de date, d'origine et de forme. D'où vient donc que leur œuvre soit à la fois originale et une ? qui a déterminé la formation de l'« école » ? M. Focillon, et c'est sans doute l'idée la plus originale de ce livre, tout fourmillant de vues neuves, montre que l'unité est venue de l'adaptation étroite de la sculpture à l'architecture, de la soumission, du modelé et même de la composition au cadre que l'architecte a fixé au sculpteur. Celui-ci ordonnera ensuite sa composition selon des courbes commandées par la forme du cadre lui-même et d'après des procédés fixes, une véritable géométrie, aux règles uniformes, que les ateliers se seraient transmises et dont M. Focillon trouve la forme matérielle, à la période suivante, dans l'album de Villard de Honnecourt.

Ainsi les masses de la sculpture sont déjà ordonnées avant l'intervention de l'artiste. Ainsi la sculpture romane est étroitement liée au mur. Quand elle le quitte pour envahir l'espace, quand naît une statuaire indépendante, l'école est finie.

Ce grand livre, l'un des plus originaux qui, depuis longtemps, nous ait été donné, fera époque.

Celui de M. JURGIS BALTRUŠAITIS (*La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*. — Paris, Ernest Leroux, 1931, 26 x 20, XII-404 p., 928 fig. Etudes d'Art et d'Archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon), dans le même ordre de recherches, se propose de retrouver les lois qui règlent l'ornementation romane.

Il laisse de côté la date et l'inspiration même de cette sculpture, car l'analyse des monuments lui a peu à peu montré que la morphologie des figures romanes était fonction de l'ornement et que l'ornement était fonction de l'architecture. C'est le *cadre* qui règle la composition tout entière. L'architecture donne ce cadre : tympan, chapiteau ou médaillon ; rectangle, rond, carré ou ovale. « L'attraction du cadre » va régler les lignes de la composition et même l'anatomie des personnages : « le rectangle équilibre la personne, le médaillon l'incurve et l'arrondit, ces figures géométriques charpentent et distribuent les silhouettes des personnages-trapèzes, rectangles, polygones ; des personnages-chapiteaux ; des personnages-archivoltes apparaissent... Le sculpteur n'est pas seulement imagier, il est mathématicien... c'est un géomètre. » Tel est, en somme, le thème du volume.

M. Baltrušaitis étudie d'abord la technique ornementale. Cette sorte de grammaire de l'ornement romain le fait découler de quelques formes très simples, trois motifs primaires, qui, par des modifications insensibles, par des combinaisons multiples, aboutissent à la gamme si variée que nous connaissons.

La technique ainsi fixée, M. Baltrušaitis en étudie l'application aux surfaces de formes différentes que

le sculpteur romain a eu à décorer, et pour cette démonstration, son talent de dessinateur est particulièrement précieux et rend sa démonstration très souvent convaincante. La plupart des compositions s'ordonnent selon les trois motifs déterminés précédemment, puis selon des combinaisons plus compliquées et plus raffinées que l'auteur définit et suit avec une subtilité où parfois l'on se perd un peu. L'examen du chapiteau « à crochets » — ou plutôt à volutes — lui permet une démonstration précise. Passant successivement en revue les compositions figurées inscrites dans ses volutes et sur ses plans il montre comment l'ornement, dans son étroite liaison avec l'architecture, donne naissance aux personnages les plus variés et les plus divers. Les mêmes lois se retrouvent dans l'ordonnance des grandes compositions, c'est-à-dire surtout dans les tympans.

L'effet final de la « stylistique » est la création de nouvelles formes figurées. Le sculpteur romain a représenté des personnages réels et des personnages imaginaires. Les figures réelles sont déformées par le rythme ornemental issu de l'architecture et de l'ornement ; les monstres, créés d'abord par cette déformation ornementale des formes animales réelles, se compliquent de plus en plus par la combinaison des éléments une fois découverts.

Ainsi l'infinité variée apparente des formes romanes est due à des lois rigoureuses et continues. L'architecture de l'édifice a déterminé la place, puis la forme de l'ornement ; du jeu de l'ornement dans le cadre naissent la figure et la composition. Ce monde si riche et si varié en apparence est un monde géométrique.

Le livre de M. Baltrušaitis est une remarquable construction et, les prémisses posées, on admirera la façon élégante et subtile — parfois un peu trop subtile — dont il a su en tirer des conclusions qui englobent tout le domaine connu de l'ornementation romane. Il est lui-même une belle géométrie.

Les objections ne lui manqueront certainement pas. Sans parler de quelques abus de vocabulaire, car il fait de trop larges emprunts au langage philosophique et rhétorique, M. Baltrušaitis est, nous le craignons, un peu trop absolu. Tout se passe chez lui comme si un traité, rédigé par un Villard de Honnecourt, qui aurait écrit 200 ans plus tôt, avait eu force de loi dans tous les ateliers de la chrétienté. L'ennui est que nous ne connaissons pas ce recueil et qu'il n'a sans doute jamais existé. Que la conception géométrique ait joué un rôle important dans la constitution de l'ornement, rien n'est plus probable ; qu'elle ait été seule à en régler la naissance et l'ordonnance ; que, par exemple, ni les convenances religieuses ni l'évolution du temps ni les matières employées n'aient joué leur rôle, c'est ce qu'il est impossible d'admettre. La « coupe d'or » a eu, notre collaborateur M. Jirmounsky l'a montré ici même, une grande influence

sur l'art de la Renaissance, nul n'a jamais prétendu qu'elle l'expliquait tout entier.

M. Baltrušaitis a eu le grand mérite de « repenser » tout l'art roman et de montrer l'importance d'un élément intellectuel souvent négligé par les historiens de l'art trop préoccupés d'éléments matériels. Quelques réserves qu'ils fassent sur la généralisation de sa théorie, les historiens de l'art ne sauraient désormais la négliger. Ce beau livre ouvre à la science des chemins nouveaux.

Dans un beau fascicule, extrait de *La Vie en Alsace*, M. Hans Haug nous présente le Musée de l'œuvre de Notre-Dame de Strasbourg (HANS HAUG. — **Le Musée de l'œuvre de Notre-Dame de Strasbourg.** — Strasbourg, Édition de la Vie en Alsace, 1931, 29 × 22, 32 p., 31 fig., 1 pl. hors texte), c'est-à-dire qu'après une étude de cette institution créée pour réunir les fondations pieuses en faveur de la reconstruction et de l'entretien de la cathédrale, il passe en revue les objets qui sont conservés dans ses locaux et dont les plus importants sont des sculptures du XIII^e et du XIV^e siècle, provenant pour la plupart de la cathédrale. Le musée acquiert parfois aussi des objets. Le beau buste d'homme de Gérard de Leyde, acheté l'an dernier, prouve le goût de ses conservateurs.

PEINTURE FRANÇAISE MÉDIÉVALE

Le livre de MM. Blum et Lauer (ANDRÉ BLUM ET PHILIPPE LAUER. — **La Miniature française aux XV^e et XVI^e siècles.** — Paris et Bruxelles, G. Van Oest, 1930, 35 × 27, VII-130 p., 100 pl., front.), est une excellente synthèse de ce que l'on sait de l'histoire de la miniature en France aux XV^e et XVI^e siècles. Pour reprendre l'expression des auteurs, cette histoire est celle d'une école qui se développe en restant fidèle à une tradition nationale toujours à peu près identique à elle-même, bien que, contrairement à ce qui se passait jusqu'au début du XV^e siècle, les modèles d'enluminures ne viennent plus seulement de Paris, mais qu'il existe dans presque toute la France des centres d'art autonome.

Cette tradition subit aussi de profondes influences étrangères, et déjà ce sont celles entre lesquelles s'équilibrera l'art de notre époque classique, la Flandre et l'Italie. Tout cela entraîne vers les grandes compositions, vers le tableau de chevalet. En même temps, deux arts nouveaux, l'imprimerie et la gravure, viennent menacer la miniature dans son existence même. La substitution du papier au vélin achève de supprimer les raisons d'être de l'enluminure.

Nous n'insisterons pas sur la partie purement historique de ce livre, sur le bon résumé qu'il donne des opinions des historiens d'art sur les questions les plus controversées — sur l'œuvre de Jean Fouquet par exemple — tout cela est excellent. Les illus-

trations sont nombreuses, bonnes et parfaitement choisies. Ce beau volume complète admirablement la série ouverte chez le même éditeur par le livre du regretté Henry Martin.

Le livre de Pierre Lavallée (PIERRE LAVALLÉE. — **Le Dessin français du XIII^e au XVI^e siècle.** — Paris, G. Van Oest, 1930, 38 × 28, XII-154 p., LXXX pl.) pourrait n'être qu'un recueil de planches. Le savant conservateur de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts a su cependant en faire un livre et un livre utile. Notons qu'il étudie, non pas le dessin au sens idéal du mot, mais ce qui répond à la définition technique, c'est-à-dire ce que trace un crayon, une pointe sur une feuille de papier ou de parchemin sans qu'intervienne le coloris. Abandonnant le dessin de l'époque romane où la figure, dit-il — se rencontrant avec M. Baltrušaitis — est surtout une rubrique et un symbole, il fait débiter son étude avec l'émancipation réaliste du dessin à l'époque gothique. Chez Villard de Honnecourt, où d'autres trouvent le triomphe de la géométrie, il célèbre la spontanéité, l'esprit d'observation, ce qui tend à prouver qu'on trouve chez les maîtres ce qu'on y est allé chercher. L'évolution, pendant deux siècles, du dessin français, les affinités siennoises au XIV^e siècle, les influences flamandes au XV^e, le nouveau triomphe italien de la Renaissance sont marqués avec précision. On aboutit ainsi au début de l'opposition qui dominera tout notre temps, art classique et art baroque, art statique et art dynamique, règle et liberté, Raphaël et Michel-Ange, Primatice et Rosso. Cette revue, que facilitent les magnifiques reproductions données par l'ouvrage, est infiniment suggestive.

C'est justement sur un des recueils de dessins publiés par M. Lavallée que M. Louis Dimier donne une utile étude (LOUIS DIMIER. — **D'un Album de dessins supposé du XVI^e siècle.** — Paris, 1932, 21 × 13, 14 p. Extrait des Mémoires de la Société des Antiquaires de France, t. LXXVIII). Il s'agit d'un petit livret, œuvre présumée d'un artiste du XIV^e siècle, formé de plusieurs feuilles de dessins et conservé dans une collection d'Amérique. M. Roger Fry le croyait de Beauneveu et M. Lavallée l'attribuait à Jacquemart, M. Dimier le croit faux, et fabriqué, entre 1820 et 1840, d'après les procédés alors récemment mis en lumière par le traité de la peinture de Cennino Cennini, publié pour la première fois en 1821.

Autour de Nicolas Froment, M^{me} Lucie Chamson (NICOLAS FROMENT ET L'ÉCOLE AVIGNONNAISE AU XIV^e SIÈCLE. — Paris, Rieder, 1931, In-8°, 80 p., 60 pl.) rassemble et classe ce que nous savons de l'École d'Avignon au XV^e siècle, sujet, comme on le sait, difficile et controversé qu'elle mène jusqu'au début

du xvi^e siècle. Cette mise au point ne nous paraît pas changer sensiblement les thèses exposées depuis Bouchot, que seule la publication intégrale des importants travaux que poursuit depuis longtemps M. Labande pourrait modifier.

Elle a également tenté de dégager les caractères de cette école, aussi diverse que diversement influencée. On ne s'étonnera pas que ses définitions soient un peu larges. Quoi qu'il en soit, ce livre, qui manquait, sera utile.

Ce n'est pas une mince entreprise que de résumer l'histoire de la peinture française, de ses origines au début du xiv^e siècle, jusqu'à l'avènement de la Renaissance. Il y faut de l'érudition certes, mais aussi un jugement et un goût également sûrs. Ce sont les qualités dont l'éminent conservateur du Cabinet des Estampes a fait preuve dans les travaux que depuis de longues années — depuis l'Exposition de 1904 — il a consacrés aux « Primitifs français ». Ce nouveau volume (P.-A. LEMOISNE. — **La peinture française à l'époque gothique, XIV^e et XV^e siècles.** — Paris, Les Éditions du Pégase, 1931, 31 × 23, xii-154 p., 88 pl.) marque précisément l'importance du travail accompli depuis vingt-huit ans. Après la révélation faite par les soins d'Henri Bouchot, l'École de peinture française antérieure à Fontainebleau n'avait plus à prouver son existence, mais ses tenants avaient à la justifier. La fleur des travaux d'érudition accomplis se retrouve dans le livre de M. Lemoisne. Ce recueil suffit même à justifier ce labeur. Il est vrai que M. Dimier allègue contre ce grand effort collectif qu'il n'a pas réussi à révéler, en vingt-cinq ans, une œuvre primitive authentique de plus (ceci était écrit avant la mise en lumière, par M. Vitry, de la Pietà de Nouans). Mais la connaissance des œuvres, leur classement, leur datation ont fait d'indéniables progrès.

L'œuvre de M. Lemoisne n'est pas une compilation : il suffirait, pour s'en assurer, de lire les pages excellentes qu'il a consacrées au classement des œuvres contemporaines de Charles VI et la répartition qu'il en fait entre l'école parisienne, l'école dijonnaise, l'école du midi de la France et l'atelier de Beauneveu. On peut le féliciter également d'avoir donné à merveille l'impression des dommages incalculables causés par la Guerre de Cent ans : dégâts matériels par la destruction de multiples œuvres d'art, et surtout arrêt presque complet du mouvement intellectuel qui nous eût probablement dotés d'une Renaissance plus nationale en même temps que l'Italie. Ce livre précis, volontairement dépouillé, aussi éloigné des louanges banales que des dénigrement systématiques, fera désormais autorité. Signalons qu'il donne un index très précieux des lieux et des monuments où sont conservées les œuvres de notre école primitive, et que les quatre-vingt-huit planches qui reproduisent les principales de celles-ci sont à peu près toutes parfaites.

Le livre de Fernand Mercier (FERNAND MERCIER. — **Les Primitifs français.** La peinture clunysienne en Bourgogne à l'époque romane. Son histoire et sa technique. Préface de Henri Focillon. — Paris, A. Picard, 1932. In-4°, 240 p., 113 pl.) est, au premier abord, un peu inquiétant par l'utilisation, et peut-être même, dirons-nous, par l'affectation des procédés scientifiques. Par définition, nous sommes assez adversaire des examens dits scientifiques, des appareils, des rayons, des analyses chimiques, non point par dédain de la science, mais par la crainte (que l'événement justifie trop souvent) que la possession de ces moyens d'investigation ne dispense les historiens de l'art de cette éducation de l'œil qui, à notre avis, est l'essentiel pour la critique. Mais, de même que la radiologie sert au diagnostic médical sans le remplacer, de même les procédés scientifiques peuvent aider un œil averti. La lecture du livre de M. Mercier, comme celle de la belle préface que M. Focillon lui a donnée, montre que tel est bien le cas pour lui.

Il étudie dans une première partie les peintures murales des églises issues de l'illustre abbaye de Cluny, particulièrement Berzé-la-Ville, accessoirement Cluny lui-même, sur lequel nous n'avons plus, et pour cause, que des témoignages, et Tournus. Il examine ensuite les peintures de manuscrits issus de Cluny.

La partie la plus importante de son livre est évidemment l'étude de la technique des peintres clunisiens : supports de l'œuvre, couleurs et matériaux employés, procédés de dessin et de peinture, composition des sujets, sont tour à tour examinés et minutieusement décrits. On a même parfois, en le lisant, nous disait justement un excellent érudit, l'impression de se trouver devant un de ces manuels médiévaux, vrais recueils de recettes : « Pour faire un œil, fais un demi-cercle... »

Ce livre donnera des bases sûres aux historiens qui voudront tirer des conclusions générales sur le rôle de la peinture clunisienne dans l'évolution de l'art. Ces généralisations, M. Mercier, qui attend sagement la fin d'une enquête sur la peinture du moyen âge qu'il veut *complète*, recule encore devant elles. Son œuvre patiente et lucide est une excellente contribution à l'un des sujets les plus difficiles de notre histoire artistique.

ÉPOQUE CLASSIQUE

Le titre de ce paragraphe est celui du livre même de M. Samuel Rocheblave (SAMUEL ROCHEBLAVE. — **L'âge classique de l'art français.** — Paris, Firmin-Didot, 1932, 20 × 14, 204 p., 20 pl. hors texte comportant 35 fig.), et l'on ne peut que trouver ce titre fort heureux. Certes, nous savons que notre xvii^e et notre xviii^e siècles, jadis considérés comme faisant une sorte de bloc, composent une époque extrêmement diverse et complexe. Cependant, un

même esprit les anime. C'est à partir du début du XVII^e siècle, semble-t-il, que l'art français, après la longue période de troubles où la Guerre de Cent ans, les guerres de Religion et la Renaissance ont mis un beau désordre, élabore et fixe une *doctrine*, puis, bientôt, la doctrine adverse. Depuis, et de plus en plus, c'est par la doctrine que notre art est mené.

On trouvera dans le livre de M. Rocheblave la science et l'élégance habituelles à cet auteur.

Dans l'agréable collection du *Musée ancien*, M. Pierre du Colombier donne quelques pages pleines de goût et de clarté sur Poussin (PIERRE DU COLOMBIER. — **Poussin**. — Paris, Crès. Collection le musée ancien publiée sous la direction de George Besson et Jean Alazard), 1931, 20 × 14, 5, 24 p., 64 pl.). La grandeur et les faiblesses du père de notre Ecole sont marquées avec sympathie et justice. S'il n'a pas créé la doctrine dont vivront notre XVII^e et notre XVIII^e siècles, il lui a donné sa forme définitive. Il est ainsi responsable de bien des erreurs « académiques ». Mais ce puissant génie ne pouvait donner à ses émules ce qui anime et magnifie son œuvre, cette admirable poésie que mieux que personne M. du Colombier sait faire goûter.

C'est à une époque un peu plus ancienne que le sculpteur Jean de Chenevières travaillait à Rome. L'intéressant article de M. l'abbé Lesellier (J. LESELLIER. — **Jean de Chenevières, sculpteur et architecte de l'église Saint-Louis-des-Français à Rome**. — Paris, Anc. librairie Fontemoing et Cie, E. de Boccard, succ., 1931, 25 × 17, 33 p., V pl. Extrait des *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* publiés par l'Ecole Française de Rome, t. XLVIII, 1931) montre l'œuvre accomplie à Rome par le rouennais Jean de Chenevières, architecte et sculpteur, et surtout les travaux qu'il accomplit pour l'église Saint-Louis-des-Français où subsistent encore de beaux reliefs décoratifs dont il est l'auteur. M. Lesellier, qui connaît admirablement les archives romaines, remet ainsi en lumière la figure inté-

ressante d'un artiste français oublié, fort injustement, les textes et les planches nous l'attestent.

On trouvera dans le livre d'Albert Mousset (ALBERT MOUSSET. — **Les Francine, créateurs des eaux de Versailles, Intendants des eaux et fontaines de France de 1623 à 1784**. — Paris, Editions Auguste Picard, 1930, XIII-214 p., XVII pl.) l'histoire attachante d'une famille italienne qui, de 1598 à 1784, a occupé la charge d'intendant général des eaux et fontaines de France et, à ce titre, a collaboré aux travaux de Saint-Germain (où ils avaient créé les grottes jadis si célèbres), de Fontainebleau, de Versailles. Un intéressant chapitre raconte la carrière de Jean-Nicolas de Francine qui, abandonnant la charge héréditaire de sa famille, devint, sans doute grâce à son mariage avec la fille de Lulli, directeur de l'Opéra, alors établi au Palais Royal. Cette étude servira utilement l'histoire de notre architecture au XVII^e siècle.

M. Hauteœur, dans la préface qu'il a donnée au livre de Ragnar Josephson (RAGNAR JOSEPHSON. — **L'Architecte de Charles XII, Nicodème Tessin à la cour de Louis XIV**. — Paris et Bruxelles, Les Editions G. Van Oest, 1930, 30 × 23, VIII-158 p., 5 fig., XXXII pl.) expose à merveille l'intérêt de ce travail. La biographie de Nicodème Tessin, architecte de Charles XII, intéressante en elle-même, touche plus particulièrement le lecteur français, parce que cet architecte songea, lui aussi, à terminer le Louvre. A cet effet, en 1704, il envoya à Louis XIV — qui l'avait reçu en 1687 — des projets fort complets. Comme le montre M. Hauteœur, la tentative de Tessin devait échouer comme celle de Bernin. Tout imbu de l'art de celui-ci, Tessin n'avait pas tenu compte des progrès de notre école d'architecture, déjà loin de l'apprentissage et très maîtresse de son style, il était en retard de vingt-cinq ans sur le goût français, l'examen de ces projets le montre surabondamment. Nous avons dans ce livre un témoignage très précieux, puisque daté précisément, de l'évolution de notre école d'architecture sous le règne de Louis XIV.

Le Gérant : F. LE BIBOUL.

THE NEW COLLECTION OF THE GUIMET MUSEUM

by Miss Odette BRUHL

The Guimet Museum has just reopened its doors after a complete transformation at a time when its collections have considerably increased. First must be mentioned the pieces found during the excavations by the French Archeological Mission in Afghanistan, directed by Mr. Hackin in 1930 ; frescos of monumental proportions and numerous stuccos from rupestral sanctuaries. Furthermore, Indo-China has entrusted the Guimet Museum with a collection of Khmer and Tcham sculptures which have already been greatly admired by visitors to the Angkor Pavillion at the Colonial Exhibition. Also, the Indo-Chinese Museum at the Trocadero deposited at the Guimet Museum an important collection of original Khmer pieces, particularly some fragments of architecture. Finally, several generous donators have enriched the Indies section.

By creating two Khmer galleries on the ground floor in 1921 and 1927, MM. Hackin and Stern started to double the former Religious History

Museum by a Modern Museum on the Archeology of the Extreme Orient. It was necessary to make a careful selection amongst the pieces with which the old Museum was overflowing. The greater part of the modern gilt statues, Chinese and Japanese, were carefully stored away in the reserves.

The ground floor has been consecrated to Khmer art and the pieces are classed according to their historical evolution. A special room has been devoted to Bayon art.

The visitor is welcomed on the first floor by the arts of the Indies and Insulindies, as well as Greco-Buddhist art, the arts of Central Asia and Thibet, of China and Japan. To be noticed especially are several statues of Buddha, of very uncommon types. A long gallery contains Indo-Greek masterpieces made in Afghanistan workshops. Another room is for paintings and stuccos brought back from Chinese Turkestan by Mr. Pelliot : they show us the propagation of Greco-Buddhist art towards the Extreme-Orient.

BINDINGS EXECUTED FOR FRANCIS THE FIRST

by M. Louis-Marie MICHON

From 1470 on, the increased number of books printed, forced the Parisian bookbinders to work more rapidly and cheaper. In order to do this, they had recourse to mechanical improvements, the principal one being to enlarge the surface of the tools. The use of gold tooling also modified bindings de luxe. In Louis XIIth's reign, bindings

were ornamented with vertical bands, where bands of the old style alternated with bands ornamented with gold.

After the wars in Italy, from 1535 on, Parisian bindings changed in aspect completely ; they were in morrocco and ornamented with gold tooling and a network of lines in rectangles and

lozenges. Therefore, it is when studying the bindings executed for Francis I that the stages of this transformation can be followed.

Through Venice, the Oriental taste had penetrated from the end of the xvth century to Milan, and it is known that there were some very beautiful Milanese bindings in France at the beginning of the xvth century. The French bookbinders began by using the Milanese tooling in vertical bands, then copied the set out of Milanese bindings.

However, an original creative effort was made from 1535 on: it expressed itself particularly in using a network of lines geometrically crossing, more and more frequently, and the Oriental inspiration was no longer apparent except in a few characteristic toolings. From 1540 on, the styles multiplied. Finally, a workshop of Greek artists worked especially on the binding of Greek manuscripts which the King was having collected.

NEW PAINTINGS BY NICOLAS POUSSIN

by M. Otto GRAUTOFF

There exist, outside of France, ideas on Poussin which are absolutely inexact. It is sufficient that a painting of the xviiith century represents a mythological subject for it to be attributed to this artist, and Poussin is so little known that his best works, owing to their qualities, are thought to be of Italian Masters.

One picture representing "Bacchus and Erigone" was recently bought by a Museum of Stockholm. A *putto* discovered in Dresden and which was attributed to Guido Reni is really a Poussin and resembles the *putti* of the Louvre, of the Hermitage Museum, and those of the Duke of Westminster and Prince Lichtenstein. A "Venus surprise par des Satyres" (Venus taken by surprise by Satyrs), picture engraved by Daullé in 1760 and originally belonging to the Wickham collection, was sold in 1929 and now belongs to a Swiss connoisseur.

A picture representing "Pyrame et Thisbé" which is without doubt authentic, has just been secured by the Stadel Institute at Frankfurt; it

is known through the correspondence of Bellori, Félibien and Poussin. Another picture on the same subject is actually in Berlin, but although it strikingly resembles the Venetian epoch of this Master, it has not yet been affirmed as authentic. A picture representing "Ariadne and Bacchus" and at present in America, is of the Roman epoch of Poussin, the School of Fine Arts in Paris has a very fine drawing of this picture.

The Louvre Museum possesses a "Delivrance de Pyrrhus" of which there exists an excellent replica in Germany which would also seem to be by this master. A "Diana", now in America, is probably an original. Also, the "Triomphe de Galathée" replica of the picture in the Hermitage. A "Sainte Famille" and a "Femme Adultère" which is a modified replica of the picture painted for Le Nôtre and at present in the Louvre Museum might also be mentioned. The "Paysage aux trois Moines" (Landscape with three Monks) belonging to Prince Paul of Yugoslavia, dates back to the latter part of this master's life.

FORAIN, LITHOGRAPHER AND ETCHER

by M. Claude ROGER-MARX

In order to place Forain, it is necessary to remember the period and circumstances of his development. A systematic pessimism, an anarchism by principle, the pleasure of sacrificing everything to a whim, these are the characteristics of 1880. Forain's own temperament made him easily yield to these conventions. His trait, his subjects, are a reflex, a ripost, a provocation. He obtains first through Manet and Degas and then through the masters of the *chiaroscuro*, short cuts, an intensity, a tragedy, a profoundness which he had not yet known. We see him, with a kind of genius, enter into the spirit of Rembrandt and Daumier, imitate their means and give himself the illusion, as well as communicating it to others, of being their inheritor. Is it in painting, which was Forain's great occupation during his old age, that he most fully realised himself? In our opinion colour appears in him as a rather superfluous charm.

While quite young, Forain tempted by the success of Rops, engraved on copper. It is round about 1890 that he commences to execute lithographs; of which he himself prints a small number of copies. Forain reduces humanity to a few vulgar but expressive types who evolve in an atmosphere of sadness and crime: in which Fo-

rain's subjects differ from similar subjects treated by Toulouse-Lautrec or Degas.

These lithographs can, however, be counted amongst the most powerful of the nineteenth century, by their appalling pathos. Whereas Degas remains before everything preoccupied with plastic exigencies, Forain is a chronicler who studies the vices of his times. Unfortunately, he ultimately no longer himself prints his compositions which are not of interest to buyers.

In 1908, Forain returns to etching. Degas's influence is substituted by that of Rembrandt and Daumier; at the same time he changes his method, renouncing little by little the naturalist subjects which had until then inspired him and in his search for new ones even takes some out of the New Testament. If the composition reminds us of Rembrandt, the design recalls pen sketches by Daumier. It must be recognised, however, that the best of his etchings are those on which he worked the least. Furthermore, it would appear that Forain was less animated by love than by furious hates and an invincible pessimism; and that is the reason why Forain, in spite of the striking character of the scenes he treats, does not stir our emotions as much as might have been possible.



LES BEAUX-ARTS

Rue La Boétie, 39, Paris-VIII^e

En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris-V^e

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par Georges WILDENSTEIN

EN SOUSCRIPTION POUR PARAÎTRE AU MOIS DE JUIN

MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

reproduisant tout l'œuvre connu de l'artiste
(peintures à l'huile et pastels).

Deux volumes in-4^o raisin (25×32) chacun de 220 pages,
l'un de texte, l'autre d'illustrations.

Prix de souscription : 600 francs

Ce prix sera porté à 750 francs au moment de la mise en vente

LES SOUSCRIPTIONS SONT REÇUES

AUX ÉDITIONS G. VAN OEST, RUE DU PETIT-PONT, 3 ET 5, PARIS - V^e

Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris

Fondation Jacques Doucet

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundi, mercredi et vendredi.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1930 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque:

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque
(un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8°)

A LA CROIX DE LORRAINE

Maison fondée en 1760

**EXPÉDITIONS
et TRANSPORTS
D'OBJETS D'ART**

CHENUE

EMBALLEUR

des Manufactures Nationales et des Musées

5, Rue de la Terrasse
P A R I S

TÉLÉPHONE : WAGRAM 03-11

J. CHENUE, Corresp. à Londres

R. C. Seine 27.032

Edouard BOUET

*Réparateur de Tableaux
Miniatures, Objets d'Art*

(Maison Fondée en 1885)

9, Rue de Penthièvre, 9

Téléphone : Élysée 61-96

LIBRAIRIE JULES MEYNIAL

Successeur de E. Jean FONTAINE

— Maison Fondée en 1833 —

BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

Vente et Achat de Livres rares et précieux des XV^e et XVI^e siècles. — Editions originales du XVII^e siècle. Livres illustrés des XVIII^e et XIX^e siècles.

Beaux-Arts — Reliures anciennes — Manuscrits
Dessins — Estampes

EXPERTISES - CATALOGUE MENSUEL F^{co} - VENTES PUBLIQUES

30, Bd Haussmann — Paris (9°)

Tél. : Provence 89-08

DUVEEN
BROTHERS^{INC.}

PARIS
NEW-YORK